JEU DE PAUME

Diane Arbus

dossier enseignants

octobre 2011 – février 2012

dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en étroite collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leurs propres rapports aux œuvres.

Il se compose de deux parties :
▮ **découvrir l'exposition** offre une première approche des artistes et des œuvres exposées à travers la présentation de données chronologiques, iconographiques et bibliographiques.

▮ **approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour de l'image et de l'histoire de la représentation et des pistes de travail en relation avec les programmes scolaires.

Ce dossier est remis aux enseignants à l'occasion des **visites préparées**, au cours desquelles un conférencier du service éducatif présente les œuvres et le projet de l'exposition. Outre la préparation de la venue des élèves au Jeu de Paume, ces séances sont destinées à élaborer les axes de travail qui pourront être développés en classe en amont ou en aval de la visite des expositions.

année scolaire 2011-2012

▮ la formation des enseignants
Le service éducatif propose chaque année aux professeurs des écoles primaires, des collèges et des lycées un programme de formation continue en articulation avec les expositions du Jeu de Paume, autour du statut des images dans notre société et de leur place dans l'histoire des arts.

▮ les partenariats scolaires
Ces partenariats annuels ou spécifiques, liés à la programmation du Jeu de Paume et élaborés en fonction des projets scolaires, ont pour objectif de permettre aux élèves de s'initier à la culture visuelle, de découvrir et de s'approprier la création artistique moderne et contemporaine, en s'appuyant sur la réflexion ouverte depuis le XIX[e] siècle sur la représentation, les pratiques et les usages de l'image.
Durant l'année scolaire 2011-2012, les expositions « Diane Arbus », « Berenice Abbott » et « Ai Weiwei », ainsi qu'une visite au musée du Louvre, nous offriront la possibilité de travailler sur les notions de portrait et de paysage, sur leurs renouvellements et leurs déplacements dans l'histoire des arts visuels.

Pour plus d'informations : 01 47 03 04 95 / serviceeducatif@jeudepaume.org

contacts

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Juan Camelo
conférencier et formateur
juancamelo@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

Ce dossier est publié à l'occasion de l'exposition « Diane Arbus » (18 octobre 2011 – 5 février 2012) organisée par le Jeu de Paume, Paris, en collaboration avec The Estate of Diane Arbus LLC, et avec la participation du Martin-Gropius-Bau Berlin, du Fotomuseum Winterthur et du Foam_Fotografiemuseum Amsterdam.

Cette exposition a reçu le soutien de la Manufacture JAEGER-LECOULTRE, partenaire privilégié du Jeu de Paume

JAEGER-LECOULTRE

et l'aide de l'Ambassade des États-Unis d'Amérique en France.

Remerciements à :

HYATT REGENCY PARIS-MADELEINE

En partenariat avec :

Nous Paris · arte · Artinfo · Azart · fip
de l'air · polka · La Tribune · Vogue · Courrier

En couverture : *Teenage couple on Hudson Street, N.Y.C. 1963*
Couple d'adolescents à Hudson Street, New York 1963

Toutes les photographies : © The Estate of Diane Arbus LLC

/ découvrir l'exposition

Présentation de Diane Arbus 6

Chronologie 7

bibliographie sélective 9

/ approfondir l'exposition

Les approches photographiques de Diane Arbus 12

Diane Arbus à propos du choix des sujets 12

À propos des photographies et de la démarche de Diane Arbus 13

Une tradition visuelle 13

Diane Arbus à propos de certains photographes 14

Les différents appareils photographiques de Diane Arbus 14

Dans la chambre noire 15

Les prises de vue et le rapport aux sujets 15

pistes de travail 18

Les photographies de Diane Arbus, un regard sur la société américaine ? 20

Le rapport de la photographie au réel 20

La question du contexte américain 21

pistes de travail 24

Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C. 1967
Jeune homme en canotier attendant de défiler en faveur de la guerre, New York 1967

découvrir l'exposition

« Diane Arbus (New York, 1923-1971) a révolutionné l'art de la photographie. L'audace de sa thématique et son approche photographique ont donné naissance à une œuvre souvent choquante par sa pureté. Par son talent à rendre étrange ce que nous considérons comme extrêmement familier, mais aussi à dévoiler le familier à l'intérieur de l'exotique, la photographe ouvre de nouvelles perspectives à la compréhension que nous avons de nous-mêmes.
Arbus puise l'essentiel de son inspiration dans la ville de New York, qu'elle arpente à la fois comme un territoire connu et une terre étrangère, photographiant tous ces êtres qu'elle découvre dans les années 1950 et 1960.
La photographie qu'elle pratique est de celle qui se confronte aux faits. Cette anthropologie contemporaine – portraits de couples, d'enfants, de forains, de nudistes, de familles des classes moyennes, de travestis, de zélateurs, d'excentriques ou de célébrités – correspond à une allégorie de l'expérience humaine, une exploration de la relation entre apparence et identité, illusion et croyance, théâtre et réalité.
Avec plus de deux cents clichés, cette première rétrospective en France permet de découvrir la source, l'étendue, mais aussi les aspirations d'une force parfaitement originale dans l'univers de la photographie. Y sont présentées toutes les images emblématiques de l'artiste, ainsi qu'un grand nombre de photographies qui n'ont à ce jour jamais été exposées en France. Les premières œuvres, déjà, témoignent de la sensibilité particulière d'Arbus, au travers de l'expression d'un visage, de la posture d'un corps, du type de lumière ou de la présence particulière des objets dans une pièce ou dans un paysage. Animés par la relation singulière que tisse la photographe avec son sujet, tous ces éléments se conjuguent pour inviter le spectateur à une rencontre véritablement intime. »

Texte extrait du dossier de presse de l'exposition, 2011.

Présentation de Diane Arbus

Diane Arbus, née à New York le 14 mars 1923, a fait ses études secondaires dans des écoles progressistes (l'Ethical Culture School et la Fieldston School). À dix-huit ans, elle épouse Allan Arbus. Elle prend ses premières photos au début des années 1940 et étudie la photographie avec Alexey Brodovitch en 1954, mais ce n'est qu'entre 1955 et 1957 – période où elle suit les cours de la photographe Lisette Model – qu'elle se lance sérieusement dans la carrière pour laquelle elle est aujourd'hui connue.

Ses premières photographies publiées paraissent dans le magazine *Esquire* en 1960 sous le titre « The Vertical Journey » [Le Voyage vertical]. Dès lors, elle va travailler par intermittence comme photographe free lance pour *Esquire*, *Harper's Bazaar*, *Show*, *The London Sunday Times* et plusieurs autres magazines, réalisant des portraits sur commande ainsi que des reportages photographiques, dont elle signe parfois les textes.

Dans les années 1950, elle utilise – comme la plupart de ses contemporains – un appareil 35 mm, mais, en 1962, elle commence à travailler avec un Rolleiflex 6 x 6. Elle a dit un jour, à propos de ce changement, qu'elle voulait éliminer le grain de ses photos et pouvoir découvrir dans ses images la véritable texture des choses. Le format 6 x 6 va l'aider à définir un style classique, formel, trompeusement simple, qui apparaît aujourd'hui comme l'une des grandes caractéristiques de son travail.

Elle obtient des bourses Guggenheim en 1963 et en 1966 pour des projets sur les « Rites, manières et coutumes d'Amérique » et, durant cette période, elle passe plusieurs étés à sillonner les États-Unis pour photographier toutes sortes de lieux et d'événements – concours, festivals, rassemblements publics ou privés, personnes dans les habits de leur profession, halls d'hôtels, loges d'établissements de spectacle, salons chez des particuliers – qui constituent, dit-elles, « les cérémonies considérables de notre présent ». « Ce sont nos symptômes et nos monuments, écrit-elle dans son dossier de candidature. Je veux simplement les sauvegarder, car ce qui est cérémoniel et curieux et banal deviendra légendaire. »

Certaines des photos qu'elle réalise à cette époque seront présentées, en même temps que le travail de deux autres photographes, lors de l'exposition intitulée « New Documents » qui se tient en 1967 au Museum of Modern Art de New York. Cet événement attire l'attention sur son travail. Pourtant, bien que plusieurs institutions lui achètent des tirages pour leurs collections permanentes, Diane Arbus ne donnera lieu de son vivant qu'à deux autres grandes expositions, et chaque fois aux côtés d'autres photographes.

À la fin des années 1960, elle enseigne la photographie dans divers établissements – la Parsons School of Design, la Rhode Island School of Design, et la Cooper Union – et, en 1971, donne un *master class* à Westbeth, la coopérative d'artistes de New York où elle vit alors. Durant cette même période, elle lance l'idée d'une exposition sur la photographie de presse, qui se tiendra en 1973 – après sa mort – au Museum of Modern Art, sous le titre « From the Picture Press » et pour laquelle elle effectue les premières recherches.

Identical Twins, Roselle, N.J. 1967
Jumelles identiques, Roselle, New Jersey 1967

Elle édite en 1970 un portfolio de dix photographies tirées, signées et annotées, conçu comme le premier d'une série d'éditions limitées de ses œuvres. Elle se suicide le 26 juillet 1971 à l'âge de quarante-huit ans. L'année suivante, les dix photographies de son portfolio sont les premières œuvres d'une photographe américaine à être exposées à la Biennale de Venise.

Au cours de sa carrière, qui n'a guère duré plus de quinze ans, elle a produit une œuvre qui, par son style et son contenu – mais aussi par l'influence qu'elle continue d'exercer – lui vaut d'être considérée aujourd'hui comme l'une des photographes les plus importantes de notre temps. La rétrospective majeure organisée par le Museum of Modern Art en 1972 a attiré à New York plus de deux cent cinquante mille personnes ; elle a ensuite circulé dans le reste des États-Unis et au Canada.

La monographie *Diane Arbus*, publiée par Aperture en lien avec l'exposition, s'est vendue à plus de trois cent mille exemplaires. De grandes expositions exclusivement consacrées à son œuvre ont circulé dans une grande partie du monde, et notamment dans les pays suivants : Australie, Allemagne, Italie, Japon, Pays-Bas, Nouvelle-Zélande, Espagne et Royaume-Uni.

Chronologie

1923 Diane Nemerov, second enfant de Gertrude (née Russek) et de David Nemerov, naît à New York le 14 mars. David Nemerov est directeur des ventes de Russek's, l'un des grands magasins de fourrure de la ville, fondé à la fin des années 1880 par son beau-père, Frank Russek.

1927 Avec sa mère et son frère Howard, elle accompagne son père, alors vice-président de Russek's, en France. « [Ma gouvernante était] française et elle s'est occupée de moi pendant les sept premières années de ma vie. […] Elle donnait toujours l'impression d'avoir un secret très triste qu'elle ne confierait jamais à personne. »

1928 Est inscrite dans une école privée progressiste de New York (l'Ethical Culture School). Sa jeune sœur, Renée, naît le 13 octobre.

1933 Entre à Fieldston, qui est l'établissement d'enseignement secondaire de l'Ethical Culture School.

1936 Rencontre Allan Arbus (né en 1918 à New York), qui travaille dans le service de publicité de Russek's. Ensemble, ils visitent des expositions au Museum of Modern Art, notamment « Walker Evans, American Photographs » (1938).

1939 Choisit la filière artistique et est sélectionnée pour participer à un séminaire sur la littérature anglaise. À propos des *Contes de Canterbury* de Chaucer, elle écrit : « Il se tourne séparément vers chacun et les regarde comme des miracles à part entière et non comme des assemblages de qualités abstraites, et il semble savoir que chacun sera toujours lui-même, et c'est ce qu'il veut. »

1940 Sort diplômée de la Fieldston High School au printemps.

1941 Épouse Allan Arbus lors d'une petite cérémonie le 10 avril. Allan lui offre un appareil photo Graflex 6 x 8. Prend des cours sur les aspects techniques de la photographie auprès de Berenice Abbott. Allan et Diane visitent « An American Place », la galerie d'Alfred Stieglitz, et, parfois, lui montrent leur travail. Les photographes qui intéressent le plus Diane à cette époque sont Matthew Brady, Timothy O'Sullivan, Paul Strand, Bill Brandt et Eugène Atget.

1942 Après l'entrée en guerre des États-Unis, Allan s'engage dans l'armée. Il est affecté à la division Photographie dans les transmissions ; il part pour Ceylan en 1944.

1944 Diane, qui vit dans l'appartement de ses parents, fait des autoportraits avec un Deardorff 13 x 18 pour suivre l'évolution de sa grossesse. Dans les lettres qu'elle adresse à Allan, elle joint des photos qu'elle découpe dans les pages de magazines, dont certaines des premières photos de mode de Richard Avedon pour *Harper's Bazaar*.

Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C. 1962
Enfant avec une grenade en plastique dans Central Park, New York 1962

1945 Naissance de sa fille Doon le 3 avril.

1946 Diane et Allan créent une agence de photographie de mode. David Nemerov fait appel à eux pour illustrer les publicités pour Russek's qui paraissent dans les journaux.

1947 Pendant les quatre années qui suivent, les Arbus vont publier leurs photos dans des magazines de mode comme *Glamour*, *Seventeen* et *Vogue*. Ce sont des lecteurs voraces. Leur bibliothèque contient à l'époque des ouvrages de Platon, Marc-Aurèle, Thomas d'Aquin, Spinoza, Schopenhauer, Kierkegaard, Dostoïevski, Melville, Conrad, Gogol, Donne, Blake, Rilke et Yeats.

1951 Les Arbus sous-louent leur studio pendant un an, pour aller vivre en France, en Italie et voyager en Espagne.

1954 Leur seconde fille, Amy, naît le 16 avril.

1956 Travaillant surtout avec un Nikon 35 mm, Diane commence à numéroter ses négatifs. Met fin à son partenariat avec Allan. Étudie auprès de Lisette Model, dont Diane dira plus tard : « C'est mon professeur, Lisette Model, qui finalement m'a fait comprendre que plus on est spécifique, plus on est général… »

1959 Commence à tenir des carnets de rendez-vous et des notes de travail. Se sépare d'Allan et s'installe avec ses filles Doon et Amy dans une maison de Greenwich Village. Continue à partager la chambre noire du studio

avec Allan. Rencontre Marvin Israel, peintre, graphiste et ancien directeur artistique de *Seventeen*. Dans la première phase d'une relation durable comme amants et confrères, ils s'écrivent presque chaque jour.

1960 « The Vertical Journey », son premier essai photographique, paraît dans le numéro de juillet d'*Esquire*. Dans le cadre des projets d'*Esquire*, elle va photographier des culturistes, des concours de beauté, des débutantes, des marginaux, des rassemblements de scouts, des gangs de jeunes, un hôtel condamné de Broadway et ses locataires, un nain russe qui imite Maurice Chevalier, un crématorium pour animaux de compagnie et des membres des « Twenty-Five Men and a Girl », troupe de travestis en tournée dans le cadre d'un spectacle de la Jewel Box Revue. En marge d'une lettre à Marvin Israel, elle écrit : « J'aimerais photographier tout le monde. »

1961 Marvin Israel est nommé directeur artistique de *Harper's Bazaar*. « The Full Circle » paraît dans le numéro de novembre du magazine. Le magazine *Show* lui commande un essai photo sur le thème de l'horreur.

1962 Commence à utiliser un appareil Rolleiflex 6 x 6 bi-objectif. En juillet, se rend à Los Angeles où elle photographie les voyantes des stars pour *Glamour*. Rencontre John Szarkowski qui succède à Edward Steichen à la tête du département photographie du Museum of Modern Art de New York.

1963 Marvin Israel est licencié de *Harper's Bazaar*. Diane reçoit une bourse Guggenheim pour son travail photographique sur les « Rites, manières et coutumes d'Amérique ». Son père, David Nemerov, meurt le 23 mai. En juillet, prend des photos à Sunshine Park, un camp de nudistes familial dans le New Jersey.

1964 Visite Los Angeles pour une commande du magazine *Show* ; pour lequel elle doit écrire et illustrer un article sur Mae West. Le Museum of Modern Art de New York acquiert sept épreuves de Diane Arbus pour sa collection permanente.

1965 Commence à tirer ses photos au format carré avec bords noirs sur papier 28 x 35. Travaille dans Washington Square Park durant l'été. *Harper's Bazaar* publie « On Marriage » en mai. « Familial Colloquies », portraits d'un parent célèbre avec son enfant d'âge adolescent, paraissent dans le numéro de juillet d'*Esquire*. Durant plusieurs semaines, elle prend des photos dans le camp naturiste de Sunnyrest en Pennsylvanie. Donne ses premiers cours de photographie à la Parsons School of Design. Deux épreuves de Diane Arbus figurent dans l'exposition collective d'automne, « Recent Acquisitions » du Museum of Modern Art.

1966 En mars, elle apprend qu'elle a obtenu une deuxième bourse Guggenheim. Dans son dossier de candidature, elle écrit : « J'ai appris à franchir la porte, de l'extérieur vers l'intérieur. Un milieu conduit à un autre… un groupe de jeunes nihilistes, des clans divers, une ville

A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. 1966
Jeune homme en bigoudis chez lui, 20e Rue, New York 1966

de retraités dans le Southwest, un nouveau Messie, un culte utopiste particulier qui prévoit de s'installer sur une île proche, des beautés de différents groupes ethniques, certains types de délinquants, une élite minoritaire. » En avril, sur une commande de *Harper's Bazaar*, commence à photographier des artistes vivant à New York, dont Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Frank Stella et d'autres. Continue à photographier des triplés et des jumeaux. En juin, elle apprend qu'elle a une hépatite et elle est incapable de commencer son projet pour le Guggenheim avant la fin du mois d'août. Sur une commande du *New York Times Magazine*, elle se rend en Jamaïque en décembre pour réaliser les photos du supplément « Modes enfants » du printemps.

1967 Fait partie des trois photographes sélectionnés par Szarkowski pour son exposition-phare « New Documents » au Museum of Modern Art. En introduction, il écrit : « depuis une dizaine d'années, une nouvelle génération de photographes a orienté l'approche documentaire vers des objectifs plus personnels. […] leur but a été non pas de réformer la vie, mais de la connaître. » L'exposition réunit trente clichés de Diane Arbus ainsi que des œuvres de Garry Winogrand et de Lee Friedlander. Pour l'occasion, elle tire certaines de ses photos sur du papier de format 40 x 50. Assiste à plusieurs manifestations pro et anti-guerre du Vietnam.

1968 Le 14 février, se rend en Caroline du Sud, envoyée par *Esquire* pour photographier un médecin de campagne militant et ses patients. Demande l'autorisation de photographier dans des prisons, des hôpitaux psychiatriques, des résidences pour personnes âgées et des institutions pour handicapés mentaux. En juillet, est hospitalisée en raison de la récidive de son hépatite. Reprend le travail en automne et commence à enseigner à la Cooper Union. Dans le courant de l'année, le *London*

Sunday Times Magazine publie cinq articles illustrés de ses photographies. Se rend à Sainte-Croix en décembre pour travailler sur sa deuxième commande pour le supplément « Modes enfants » du *New York Times Magazine*.

1969 Propose plusieurs idées de reportage pour le magazine britannique *Nova*. Se rend à Londres pour le compte du magazine. Dix de ses photographies figurent dans l'exposition itinérante du Museum of Modern Art « New Photography U.S.A. ». Plusieurs institutions, dont le Metropolitan Museum of Art et la Smithsonian Institution, achètent quelques clichés pour leurs collections. À compter du printemps et durant les quelques années qui suivent, poursuit un projet photographique sur les résidents des institutions pour handicapés mentaux. Avant de partir pour Los Angeles et d'obtenir le divorce, Allan lui installe une nouvelle chambre noire. Sur une suggestion de Marvin Israel, travaille sur la maquette et le contenu d'un portfolio en édition limitée de ses photos. En septembre, commence à consulter un psychiatre, le Dr Helen Boigon. Se rend aux Barbades dans le cadre de sa troisième commande pour le supplément « Modes enfants » du *New York Times Magazine*.

Untitled (6) 1970–71
Sans titre (6) 1970-1971

1970 S'installe à Westbeth, une coopérative d'artistes de Greenwich Village. La Bibliothèque nationale de France acquiert vingt de ses clichés pour sa collection. Assiste en juillet au vernissage de la rétrospective Richard Avedon au Minneapolis Institute of Art. À l'automne, reçoit un prix de l'American Society of Magazine Photographers. Termine les premiers jeux de son portfolio, *A box of ten photographs*. Est engagée par Szarkowski pour mener un travail de recherche iconographique pour l'exposition du Museum of Modern Art sur la photographie de presse. Découvre les archives de Weegee, riches de huit mille photos, et encourage Szarkowski à monter une exposition personnelle du travail de ce photographe. Emprunte le Pentax 6 x 7 du photographe Hiro et se décide à en acheter un.

1971 Ses photos des communautés de loisirs en Californie illustrent un article intitulé « The Affluent Ghetto » dans le *London Sunday Times Magazine* du 3 janvier. Photographie des couples de toutes sortes pour un reportage intitulé « Love » pour *Time-Life Books*. Elle écrit à ce propos : « Cela m'a ouvert beaucoup de portes que je voulais ouvrir et m'a fait avancer très vite. J'ai trouvé des jumeaux de 60 ans qui avaient toujours vécu ensemble et s'étaient toujours habillés pareil, une femme dans le New Jersey avec un singe qui porte une combinaison de ski et un bonnet, un couple d'handicapés incroyablement émouvant […]. Presque chaque jour m'apporte de nouveaux plaisirs. »

1971 Donne un cours privé à quelques dizaines d'étudiants à Westbeth pour pouvoir s'acheter son Pentax 6 x 7. Neil Selkirk, l'un des assistants du photographe Hiro, figure parmi ses élèves. En février, accompagne Marvin Israel à Hanovre, en Allemagne, pour le vernissage de son exposition de peintures à la galerie Brusberg. Plus tard, le même mois, sollicite sans succès une bourse de la fondation Ingram Merrill pour travailler sur un projet qu'elle intitule « The Quiet Minorities ». Huit de ses clichés figurent dans une exposition de groupe, « Contemporary Photographs I », au Fogg Art Museum. Richard Avedon, Mike Nichols, Bea Feitler et Jasper Johns achètent chacun un jeu de *A box of ten photographs*. En mai, *Artforum* publie des images du portfolio dans un article intitulé « Five Photographs by Diane Arbus ». Le 11 juin, photographie à la Maison Blanche le mariage de Tricia, la fille de Richard Nixon, pour le *London Sunday Times Magazine*. Passe la dernière semaine de juin au Hampshire College, à Amherst dans le Massachusetts, où elle donne des cours. À la mi-juillet, participe au pique-nique annuel de la Fédération des personnes handicapées.
Le 26 juillet, se suicide dans son appartement de Westbeth.

bibliographie sélective

- *Diane Arbus*, Paris, Éditions de la Martinière, en collaboration avec le Jeu de Paume, 2011 (édition francaise de *Diane Arbus,* Aperture, New York, 1972, éd. revue en 2011).
- *Diane Arbus: Magazine Work*, New York, Aperture, 1984.
- *Diane Arbus: The Libraries*, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2005.
- *Diane Arbus. Une chronologie*, Paris, Éditions de La Martinière, en collaboration avec le Jeu de Paume, 2011 (édition française de *Diane Arbus: A Chronology*, New York, Aperture, 2011).
- *Revelations: Diane Arbus*, New York, Random House, 2003.
- *Sans titre : Diane Arbus*, Paris, Éditions de La Martinière, 1995 ; éd. revue en 2011 (édition française de *Untitled: Diane Arbus*, New York, Aperture, 1995 ; éd. revue en 2011).

Xmas tree in a living room in Levittown, L.I. 1963
Arbre de Noël dans un living-room à Levittown, Long Island, 1963

approfondir l'exposition

L'exposition « Diane Arbus » est l'occasion, pour le service éducatif du Jeu de Paume, d'envisager certaines spécificités de la représentation photographique au travers de la démarche et des approches de cette artiste. Ce dossier propose également d'interroger le regard singulier que Diane Arbus porte sur la société américaine. Ces questions, choisies afin que les enseignants puissent les mettre en perspective avec leurs classes, sont ici ouvertes à partir d'une sélection de citations et d'extraits de textes.

Les approches photographiques de Diane Arbus

Pour Diane Arbus, le choix des sujets est déterminant, ce qui permet d'aborder sa conception de la photographie. Elle porte également une attention toute particulière aux appareils photographiques qu'elle utilise, aussi bien qu'au tirage de ses photographies. Ses prises de vue ouvrent également la question du rapport aux sujets que les photographies nous donnent à voir. L'observation de la démarche de Diane Arbus permet ainsi d'appréhender la diversité des opérations photographiques.

Diane Arbus à propos du choix des sujets

« Pour moi, le sujet de l'image est toujours plus important que l'image. Et plus complexe. J'éprouve un certain sentiment pour la photo, mais ce n'est pas un sentiment sacré. Je pense que ce qu'elle est vraiment, c'est ce dont elle parle. Il faut que ce soit une photo *de* quelque chose. Et ce dont elle parle est toujours plus remarquable que ce qu'elle est. »
▮ *Diane Arbus,* New York, Aperture, 1972.

Plan pour un projet photographique : « Rites, manières et coutumes d'Amérique »
« Je veux photographier les cérémonies formidables de notre temps parce que nous avons tendance, en vivant ici et maintenant, à ne percevoir que ce qu'il y a d'aléatoire et d'aride et d'informe. Pendant que nous regrettons que le présent ne soit pas comme le passé et que nous désespérons qu'il ne devienne jamais le futur, ses innombrables habitudes attendant toujours de découvrir leur signification. Comme une grand-mère qui fait des confitures, je veux les rassembler et les préserver, parce qu'elles auront été si belles.
Il y a les cérémonies qui correspondent à des célébrations (les défilés, les festivals, les fêtes, les conventions) et celles qui correspondent à des concours (compétitions, matchs, épreuves sportives), les cérémonies d'achat et de vente, de jeux de hasard, de la loi et du spectacle, les cérémonies de la célébrité où les gagnants gagnent et où les chanceux sont sélectionnés, les cérémonies familiales ou les rencontres (des écoles, des clubs, des meetings). Puis, il y a les lieux de cérémonie (le salon de beauté, le salon funéraire ou, tout simplement, le salon) et les costumes de cérémonie (ceux que portent les serveuses, ou les catcheurs), les cérémonies des riches, comme l'exposition canine, et celles de classes moyennes, comme les parties de bridge. Ou, par exemple, la leçon de danse, les cérémonies de fin d'année à l'Université, le dîner en l'honneur d'une personnalité de marque, la séance de spiritisme, le gymnase et le pique-nique, et peut-être la salle d'attente, l'usine, le carnaval, la répétition, l'initiation, le hall de l'hôtel et la fête d'anniversaire. Le "*et cetera*".
J'écrirai tout ce qu'il est nécessaire d'écrire pour compléter ces descriptions et élucider ces rites, et j'irai partout où il faut pour les trouver.
Ce sont nos symptômes et nos monuments. Je veux simplement les sauvegarder, car ce qui est cérémoniel et curieux et banal deviendra légendaire. »
▮ Proposition pour une bourse Guggenheim, 1962.

Texte pour un projet sur les gagnants et les sujets potentiels
« Si comme on le dit souvent, on ne peut pas toujours gagner, c'est peut-être parce qu'en gagnant on a tant à perdre.
La Reine de la fête du Kumquat a sa saison, M. Univers est seulement aussi célèbre qu'il est anonyme. Miss No-Cal va grossir et le record olympique sera dépassé. Tout le monde a des vues sur le Gagnant du Sweepstake, le Film n° 1 au box-office finira par lasser, le Roi des taches de rousseur grandira et le Champion d'aujourd'hui sera le pigeon de demain. Pour le dire de façon un peu lugubre, on pourrait dire que gagner est la marque d'Abel.
Ce serait beau de photographier les gagnants de tout – depuis le prix Nobel jusqu'au prix de consolation – s'accrochant au trophée ou à l'argent ou au diplôme, solennels ou souriants, ou couverts de larmes ou de sang, sur le pinacle précaire du paysage humain. »
Liste de sujets
« championnat de couture sur des machines à coudre Singer,
épreuve de boîtes à savon, de mangeurs ou de buveurs (pastèques, tartes),
course de bébés en couches (Palisades Park),
marathon de marche de Saint Louis,
champion d'échecs,
Miss Appétit,
Miss Lentilles de contact sèches,
Reine des Beignets à l'avoine,
Miss Éplucheuse (de la Semaine de la pomme de terre de l'Idaho),
Reine de la Semaine de l'hygiène dentaire,
Miss Photographe de presse,
Miss Antigel,
Miss Semaine du caramel salé. »
▮ Diane Arbus, Carnet de 1962 (n° 8).

Reportage photographique sur les excentriques : « The Full Circle » [Le Cercle complet]
« Ce sont des personnages singuliers qui apparaissent comme des métaphores bien au-delà de nous, attirés, non contraints, inventés par des croyances, auteurs et héros d'un rêve réel qui met à l'épreuve notre courage et notre perspicacité ; afin que nous puissions nous demander à nouveau ce qui est véritable et inévitable et possible et ce que cela veut dire de devenir ce que nous sommes. »
▮ *Harper's Bazaar*, novembre 1961.

Série des photographies « Untitled » [Sans titre]
« J'ai pris des photos formidables. Celles de la fête d'Halloween, dans le New Jersey, des femmes retardées mentales… Les photos sont très floues et inégales, mais certaines sont magnifiques. ENFIN ce que je cherchais. Et j'ai l'impression d'avoir découvert la lumière du soleil,

la lumière hivernale en fin d'après-midi… Elles sont si lyriques et tendres et jolies… C'est la première fois que je trouve un sujet où c'est la multiplicité qui compte. Je veux dire que je ne cherche pas simplement à faire la MEILLEURE photo d'elles. Je veux en faire plein. »
▮ Lettre à Allan Arbus, 28 novembre 1969.

« The Quiet Minorities » [Les Minorités tranquilles]
« Le signe d'une minorité c'est la Différence. Celle de la naissance, du hasard, du choix, de la croyance, de la prédilection, de l'inertie. (Certaines sont irrévocables : les gens peuvent être obèses, pleins de taches de rousseur, handicapés ; se distinguer par leur ethnicité, leur âge, leur classe sociale, leurs attitudes, leur profession, leur enthousiasme.) Chaque Différence est aussi une Ressemblance. Il y a des associations, des groupes, des clubs, des alliances, des milieux pour tout un chacun. Et chaque milieu est un petit monde en soi, une sous-culture avec des règles du jeu légèrement différentes. Ne pas les ignorer, ne pas les coller ensemble mais les observer, les prendre en compte, leur prêter attention […] dans l'idée de faire un livre de photographies. »
▮ Description d'un projet proposé à la Fondation Ingram Merrill, 1971.

Des différences et des ressemblances
« Il y a et il y a eu et il y aura un nombre infini de choses sur terre. Des individus tous différents, souhaitant tous des choses différentes, connaissant tous des choses différentes, aimant tous des choses différentes, ayant tous une apparence différente. Tout ce qui a été sur terre a été différent de toutes les autres choses. C'est ce que j'aime : la différenciation, le caractère unique de toute chose et l'importance de la vie… Je vois quelque chose qui semble merveilleux ; je vois la divinité dans des choses ordinaires. »
▮ Dissertation sur Platon, séminaire d'anglais, Fieldston School, 28 novembre 1939.

Des phénomènes de foire
« Il y une qualité légendaire chez les phénomènes de foire. Comme un personnage de conte de fées qui vous arrête pour vous demander la réponse à une énigme. La plupart des gens vivent dans la crainte d'être soumis à une expérience traumatisante. Les phénomènes de foire sont déjà nés avec leur propre traumatisme. Ils ont déjà passé leur épreuve pour la vie. Ce sont des aristocrates. »
▮ *Diane Arbus*, New York, Aperture, 1972.

« Si jamais vous avez parlé à une personne à deux têtes, vous savez qu'elle sait quelque chose que vous ne savez pas. »
▮ *Revelations: Diane Arbus*, New York, Random House, 2003.

Du décalage entre l'intention et l'effet
« Vous voyez quelqu'un dans la rue et ce que vous remarquez essentiellement chez lui, c'est la faille. C'est déjà extraordinaire que nous possédions chacun nos particularités. Et non contents de celles qui nous ont été données ; nous nous en créons d'autres. Toute notre attitude est comme un signal donné au monde pour qu'il nous considère d'une certaine façon, mais il y a un monde entre ce que vous voulez que les gens sachent de vous et ce que vous ne pouvez pas les empêcher de savoir. Et cela a un rapport que j'ai toujours appelé le décalage entre l'intention et l'effet. Je veux dire que si vous observez la réalité d'assez près, si d'une façon ou d'une autre vous la découvrez vraiment, la réalité devient fantastique. »
▮ *Diane Arbus*, New York, Aperture, 1972.

À propos des photographies et de la démarche de Diane Arbus

Diane Arbus
« Elles sont la preuve que quelque chose a été là et n'est plus. Comme une tache. Et leur immobilité est déroutante. On peut leur tourner le dos, mais quand on revient, elles sont toujours là en train de vous regarder. »
▮ Réponse à une demande de brève déclaration sur des photographies, 15 mars 1971.

« Une photographie est un secret sur un secret. Plus elle vous en dit, moins vous en savez. »
▮ *Artforum*, mai 1971.

« Je continue de rassembler des choses – celles que je reconnais et celles que je n'arrive pas tout à fait à croire. Je pense que quand on regarde quelque chose droit dans les yeux, c'est tout à fait différent de ce qu'on pensait. »
▮ *Infinity*, septembre 1970.

« Rien n'est jamais comme on a dit que ce serait. Ce que je reconnais, c'est ce que je n'ai jamais vu avant. »
▮ *Artforum*, mai 1971.

« Je pense vraiment qu'il y a des choses que personne ne verrait si je ne les photographiais pas. »
▮ *Diane Arbus*, New York, Aperture, 1972.

Une tradition visuelle

Bill Jay
« Le photographe doit d'abord avoir vu dans son sujet, ou dans un aspect de son sujet, quelque chose qui transcende l'ordinaire. Cela fait partie de son travail : il doit voir avec plus d'intensité que la majorité des gens. Il doit avoir et cultiver en lui cette réceptivité de l'enfant qui regarde le monde pour la première fois ou du voyageur qui découvre un pays étrange […] Je pense que cette faculté de voir le monde dans sa fraîcheur et son étrangeté est présente au plus profond de chaque être humain. Chez la plupart d'entre nous, elle ne trouve pas à s'exprimer. Pourtant, elle est là, même si ce n'est qu'un vague désir, un appétit insatisfait qui ne trouve pas la nourriture capable de le combler. C'est elle qui crée chez le public cette soif d'images. Son souhait conscient est peut-être simplement de trouver des informations, mais je pense que les choses vont au-delà de ça. Par procuration, par les yeux d'une tierce personne, des hommes et des femmes voient soudain le monde d'un œil neuf. On le leur montre sous un aspect intéressant ou fascinant, et ils retrouvent leur capacité de s'émerveiller… La plupart d'entre nous sommes trop

affairés, trop préoccupés, trop soucieux d'avoir raison, trop obsédés par certaines idées pour prendre le temps de nous arrêter et de regarder. Nous regardons une chose et nous croyons l'avoir vue. Or, ce que nous voyons n'est souvent que ce que nos préjugés nous incitent à voir, ou ce que notre expérience passée nous commande de voir, ou ce que nos désirs veulent nous faire voir. Il est très rare que nous arrivions à libérer notre esprit de toute pensée et de toute émotion, et à voir uniquement pour le plaisir de voir. Et tant que nous n'y parvenons pas, l'essence des choses continuera de nous échapper. »
▮ Bill Jay, « A Cabinet of Wonder » [Un cabinet des merveilles], in *Brandt,* New York, Abrams Books, 1999.

Leo Rubinfien
« Arbus a abondamment puisé dans la littérature, le cinéma, la presse et les mythes populaires, mais si on voulait lui trouver une généalogie purement photographique, il faudrait aller chercher dans deux directions : du côté de Weegee qui, comme elle, aimait l'extrême, et de celui de Lisette Model, qui lui a transmis un petit héritage de la Nouvelle Objectivité et auprès de qui elle a appris la dramaturgie graphique et l'importance de se rapprocher du sujet. De l'autre côté, il y aurait Walker Evans, dont elle a certainement admiré le regard critique et la capacité à démêler les contradictions et à débrouiller le sens caché des choses, et August Sander, qui semble avoir tout particulièrement encouragé ses instincts. Elle découvre Sander en 1960 dans la revue suisse *Du* (elle l'étudiera plus tard au MoMA) et, un jour de printemps de cette même année, les passants de Manhattan vont lui apparaître comme des personnages de Sander : "tous les gens [dans la rue], écrira-t-elle, sont […] immuables jusqu'au moindre détail de leurs vêtements : bouton, plume, gland ou rayure. Tous étranges et magnifiques comme des phénomènes de foire, et personne n'est capable de se voir soi-même." Elle aura compris avec Sander comment une personne peut à la fois se cacher et se révéler, et cet aspect de la photographie, qui reste subtil chez le photographe allemand, Arbus le met en plein cœur de sa démarche. »
▮ « Where Diane Arbus Went » [Où est allée Diane Arbus], *Art in America,* vol. 93, n° 9, octobre 2005, p. 65-77.

Diane Arbus à propos de certains photographes

Brassaï
« Il m'a appris quelque chose de fantastique sur l'obscurité, à savoir que l'obscurité peut être aussi excitante que la clarté, ce que j'ai mis du temps à comprendre parce que, pendant des années, je m'orientais de plus en plus vers la lumière. »
▮ Archives de The Estate of Diane Arbus.

Henri Cartier-Bresson
« En général, je trouve que tout le lyrisme chez Cartier-Bresson – cette façon douce de photographier dans des tons argentés clairs et lumineux – montre simplement, pour moi, que la photographie commence à s'extraire de son sujet. »
▮ Archives de The Estate of Diane Arbus.

Bill Brandt
« Si l'on regarde une centaine de ses photos, on peut vraiment isoler cette lumière qu'il y a chez lui ; elle est dans ses images d'intérieurs, elle est dans ses images d'extérieurs ; elle est dans celles qui sont éclairées et dans celles qui ne le sont pas ; elle est dans ses images obscures, c'est extraordinaire… Cela pourrait s'expliquer par la manière dont il tire ses photos… [mais] provient de quelque endroit profond et mystérieux. »
▮ Archives de The Estate of Diane Arbus.

Ansel Adams
« Un différend que j'ai avec Adams – il n'a jamais menti dans une photographie ni même exagéré –, c'est que ses tirages ont quelque chose de si magnifique ; il rend tout de façon si incroyable… Je veux dire que je n'ai jamais vu un arbre comme un arbre d'Adams… ils sont tous argentés et embrasés, et ce ciel… comme quelque chose qu'on pourrait donner en cadeau de mariage, mais qui ne ressemble pas à des arbres. Non pas que je sois une spécialiste des arbres. »
▮ Archives de The Estate of Diane Arbus.

Robert Frank
« C'est probablement – peut-être en dehors de Cartier-Bresson – le photographe contemporain qui a exercé le plus d'influence. Il y a quelque chose d'étonnant dans son travail, une chose que je n'aime même pas particulièrement mais qui me frappe toujours, une sorte de manque de profondeur dans ses photos. Je ne veux pas dire qu'elles sont creuses et qu'elles n'ont pas de sens… Je veux dire qu'elles évoquent toujours une sorte de non-drame… un drame dont il manquerait le centre. Une sorte de point d'interrogation au centre creux de la tempête qu'il y a en elles, une étrange menace existentielle… Cela a énormément frappé toute une génération de photographes, comme s'ils n'avaient jamais rien vu de tel auparavant. »
▮ Archives de The Estate of Diane Arbus.

Les différents appareils photographiques de Diane Arbus

En 1962, Diane Arbus commence à explorer les avantages du Rolleiflex 6 x 6 alors qu'elle s'était jusqu'ici toujours servi du Nikon 35 mm. Elle cherche à éliminer le grain et veut pouvoir mieux différencier les qualités de texture en surface. « Je voulais voir les véritables différences entre les choses… entre la chair et l'étoffe, les densités des différents éléments : l'air et l'eau, et le brillant… Je suis devenue terriblement obsédée par la clarté », déclare-t-elle lors d'un *master class* en 1971. Pendant un temps, elle transporte les deux appareils pour essayer d'opérer la transition mais, en 1963, elle prend toutes ses photos au 6 x 6 ; plus tard, elle achètera un Mamiyaflex C33 6 x 6, qui lui permettra de changer d'optique.
Dans une lettre de 1970 à Allan Arbus, elle écrit : « Je suis enchantée du nouveau Pentax 6 x 7. C'est comme un gros Nikon, ce que j'ai toujours voulu avoir. Cela fait une énorme différence dans les photos. Naturellement,

elles ne sont pas très bonnes ; c'est difficile de s'adapter à un nouveau format. Cela donne l'impression d'avoir un plus grand degré de réalité, mais je ne sais pas encore comment m'en servir. Un peu comme quand je suis passée du Nikon au Rollei. Je me réveille la nuit avec un sentiment d'excitation ou, au contraire, de peur et de confusion, d'inquiétude et d'horreur. […] Il y a des moments où je l'ai tellement voulu et je l'ai senti de façon si positive que je me disais, bon sang ! Je vais donner un cours pour le payer, pas de problème… Ce qu'il pouvait faire, c'est rendre les images plus narratives et plus temporelles, moins figées et uniques, et complètes et isolées, plus dynamiques, avec plus de choses dedans. J'aimerais ça. » Et à Peter Crookston, du *London Sunday Times*, elle écrit : « J'en ai emprunté un à Hiro [le photographe] pendant plusieurs semaines, et je l'adore. Cela changera beaucoup de choses. Au début, je suis maladroite avec, mais c'est très excitant. Personne ne comprend sauf moi, quelle différence ça fait. Il est très rigolo à voir, on dirait un énorme 35 mm d'Alice au pays des merveilles, un peu faux, comme s'il allait en sortir non pas une image mais un oiseau. »

Dans la chambre noire

Du début de sa carrière au début des années 1940, Diane Arbus a fait tous les tirages de ses photos elle-même. Ses préférences techniques, dont le choix de l'appareil photo, du type de pellicule, du développeur et du papier, datent de son partenariat photographique avec Allan Arbus. Peu après avoir abandonné, en 1962, le Nikon 35 mm au profit du Rolleiflex bi-objectif 6 x 6, elle cesse de recadrer ses photos et se met à tirer le négatif tel quel pour respecter l'authenticité de l'image. En 1965, elle ajoute une preuve visuelle de l'intégrité de la photographie en introduisant ses bordures noires caractéristiques, réalisées en incluant les bords de la pellicule autour du négatif exposé. En 1969, elle abandonne totalement les bords noirs et crée une bordure irrégulière à peine marquée.
Jusqu'en 1969, ses négatifs sont développés par Allan Arbus et l'un de ses assistants. Après qu'Allan a installé la chambre noire de Diane, au 29 Charles Street, et est parti en Californie pour poursuivre sa carrière, son ancien assistant apprend à Diane à développer ses négatifs. À l'époque, la pellicule qu'elle utilise, l'Adox KB-17, cesse d'être fabriquée, et Agfa arrête l'importation des films à grain fin, ce qui l'a conduite à expérimenter d'autres types de films, notamment le Kodak Panatomic X, le Plus X, et le Ilford FP4, à la recherche de ce qu'elle appelle « moins de grain, plus de vitesse, de la douceur, de la rondeur ». Non satisfaite de ces produits, elle se résout à acheter les films lents Agfa en Allemagne, où ils sont encore disponibles, et à se les faire envoyer à New York. Diane Arbus ne tire des épreuves que si nécessaire, généralement à raison d'une à la fois plutôt que par lots. Elle tient un petit carnet technique qui contient ses formules de base, mais elle ne note pas de détails précis sur les conditions de tirage de chaque épreuve. Chaque fois qu'elle tire de nouveau une image, elle le fait de mémoire ou recommence à zéro. C'est pourquoi, parmi les tirages d'exposition de Diane Arbus, il n'y en a pratiquement pas deux qui soient identiques.

Les prises de vue et le rapport aux sujets

Adam Phillips
« Si l'on dit trop souvent de Diane Arbus qu'elle photographie des phénomènes de foire, cela laisse entendre que nous savons au moins à quoi ressemblent les gens normaux, du moins à quoi ils ressemblent quand ils ne sont pas bizarres. Il est rassurant qu'on nous rappelle ainsi que nous sommes capables de repérer une personne étrange quand nous en rencontrons une. Il y a bien sûr des points de vue, des angles sous lesquels nous pouvons tous paraître étranges à nous-mêmes, et Arbus est particulièrement habile à ce jeu, à trouver avec son appareil photo la perspective insolite. Mais l'enthousiasme, le malaise et le plaisir que suscite son œuvre ont un lien avec certaines questions que nous nous posons : comment est-ce d'être comme cela ? Et, du même coup, comment est-ce d'être comme nous qui, pour une raison ou une autre – et Arbus connaît bien cela –, sommes fascinés par des gens aussi bizarres ? Nous avons envie de voir ces phénomènes en photo, de les voir dans des expositions, mais nous cherchons dans ces représentations quelque chose que nous ne cherchons habituellement pas chez ces personnes quand nous les côtoyons. Cette façon unique qu'a Arbus de les aborder de front satisfait quelque chose en nous. Elle a créé une mode qui, il est important de le noter, ne porte pas sur le sujet qu'elle a choisi mais sur les photographies qu'elle en fait. Des photographies qui, entre autres, créent une sorte de sociabilité par procuration avec des personnes que, dans l'ensemble, nous aurions du mal à fréquenter.
Parmi les nombreuses choses intéressantes à observer dans la photographie en tant que genre artistique relativement nouveau, il y a le fait que les photographes parlent et écrivent sur leur travail, ce qui constitue un autre genre relativement nouveau. De ce point de vue, Arbus me paraît spécialement désireuse de dire ce qu'elle pense qu'elle fait, consciente qu'elle est, comme le sont beaucoup de gens aujourd'hui, que mettre des mots sur des images est un type d'échange très particulier. Quand Arbus parle de son travail, elle considère assez souvent la photographie comme une forme de sociabilité : "Certaines images sont des tentatives d'incursion sans même qu'on le sache." L'appareil donne au photographe quelque chose à faire avec les gens ; c'est un sauf-conduit, un "permis", comme elle l'appelle, pour entrer dans l'imprévisible. Chez Arbus, il y a un lien entre avec qui on peut être ou ne pas être, et ce que l'on peut savoir ou non sur les gens. En tant qu'artiste moderne à sa manière, elle voit dans les intentions des mots de passe qui vous apportent ce que vous n'avez jamais pensé trouver, et le mystère qui compte le plus pour elle, elle le situe dans l'inconnu, dans le non-familier (et la famille est le lieu où commence l'inconnu). »
▮ « Thwarted Closeness, on Diane Arbus » [Proximité contrariée, sur Diane Arbus], *London Review of Books*, vol. 28, n° 2, 26 janvier 2006, p. 30-31.

Max Kozloff
« Cela dit, au-delà de son évidente révolte contre le ton dévot de la photographie de famille, Arbus nourrit toutes sortes d'intentions et obtient des résultats percutants et, pour certains, énigmatiques.

Elle relate en journaliste mais donne aussi dans l'introspection, comme aux prises avec des démons personnels. Qu'est-ce qui excite son regard, un handicap global, qui frappe toute une société et ronge les familles, ou seulement l'anomalie génétique isolée ? Dans son œuvre, les relations intrafamiliales sont difficiles ou inexistantes, et c'est l'espace qui s'ouvre entre les individus, même très proches, qui saisit le spectateur. Regard d'enquêteur certes, mais bien trop personnel pour être documentaire ; il s'agit bien de portrait, mais surchargé de récits et d'allégories. Ses cérémonies se veulent festives mais perdent vite de leur relief et de leur ressort. Beaucoup de ces rassemblements baignent dans une atmosphère proche de l'isolement et de la solitude. Les liens qui devraient unir les individus se sont distendus, et de l'identité collective ne subsiste qu'un vague souvenir, bien peu convaincant. […] Dans une galerie d'art, quatre élégants visiteurs, aussi animés que des mannequins, sont cernés par un mur immaculé. Dans cette scène, peut-être une critique du monde de l'art, l'aimable bavardage mondain se fige devant une béance bien plus écrasante que le fond uni d'Avedon. Chez Arbus où la distanciation est de règle, impossible de nouer quoi que ce soit avec les personnages : ou elle s'en éloigne ou, avec un flash à la Weegee, elle s'en approche trop. […] Deux autres liens, assez contradictoires, entre Sander et ses admirateurs méritent d'être rappelés. Mû par un principe pseudoscientifique, celui-ci se libère des contraintes du genre provincial ; Avedon et Arbus, riches de leur savoir-faire médiatique et de leur recul historique, vont encore élargir la portée de ses signes et de ses messages. Sander espère tirer du portrait des conclusions inédites ; eux y parviennent par des emprunts délibérés au reportage classique, à la mode et à l'ethnographie. Dans un cas comme dans l'autre, on assiste – nouveauté pour leurs époques respectives – à un réétalonnage lucide de la culture photographique et de sa dynamique. Parallèlement, les deux photographes américains ont sans nul doute imbibé leur travail de la mémoire des albums familiaux issus des petits studios de ville. Dans leur imagerie, on décèle une colonisation des formes anciennes, de leur approche respectueuse, même si celles-ci deviennent méconnaissables à force de remodelages. Mais, sans cette référence, si enracinée dans la pratique du XIX^{e} siècle, nous aurions bien du mal à mesurer la distance parcourue jusqu'à cette idée du XX^{e} siècle qu'est notre vulnérabilité quotidienne.
C'est évidemment une erreur d'évaluer leur travail à l'aune d'une supposée fidélité ou infidélité aux personnages. De même que la force de leurs images ne peut, en dernière analyse, s'expliquer par l'évacuation de leurs préjugés. […] Leur dérangeant butin, on peut aussi le regarder avec distance, se contenter de dire qu'il rend compte, pour citer le romancier James Wood, de "l'incapacité vénielle à être parfait". C'est oublier qu'on a affaire à un médium visuel qui reflète des interactions réelles entre individus. Grâce à lui, le visage humain va se trouver démasqué par des observateurs qui, au moment où ils perdent de vue l'espoir de maintenir un ordre social, s'aperçoivent, inquiets, que ce qu'ils voient les transporte. »

▮ *Le Jeu du visage : le portrait photographique depuis 1900*, chapitre IV : « L'effet Sander. Le portrait et la dénonciation de la mascarade », Paris, Phaidon, 2008, p. 197-199.

Eléonore Antzenberger

« La dimension formelle oscille entre le respect des conventions du portrait au XIX^{e} siècle et l'obsession du sordide des années 1960. Comme Sander, Arbus pratique le portrait frontal – debout ou assis – brut et contemplatif. Accentuées par la prise de vue au grand angulaire, ces poses d'une inquiétante familiarité font rejaillir la raideur solennelle et mécanique des sujets devenus héritiers approximatifs de l'"Ange du Bizarre" d'Edgar Allan Poe. L'art de capturer le langage du corps n'est ici jamais plus raffiné lorsque la morphologie échappe à une représentation normative. Sous une apparence de normalité, la prise de vue trahit le potentiel expressif de la chair à travers l'anomalie de sa masse et de ses formes, ce qui accentue l'impact et la présence du sujet (*Hermaphrodite and a Dog in a Carnival Trailer*, 1970). L'abandon du Nikon, au début des années 1960, pour un Rolleiflex au format 6 x 6 réaffirme la sobriété du style d'Arbus grâce à la rigidité d'un cadrage carré. Comme Weegee qui l'utilise de jour comme de nuit, elle adopte le flash dont l'impact renforce l'aspect tragique de ses images noir et blanc. D'une grande netteté, le cadrage des clichés au niveau de la taille favorise la prise de contact avec le sujet, lequel donne l'impression de se révéler en continu dans un état d'effondrement individuel au ralenti. »

▮ « Diane Arbus, un portrait américain à rebours », en ligne sur : http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=622.

Susan Sontag

« Brassaï dénonçait les photographes qui essayent de piéger leur modèle à son insu, croyant à tort surprendre quelque révélation à son sujet. Dans l'univers qu'Arbus a colonisé, les modèles ne cessent de se révéler eux-mêmes. Il n'y a pas d'instant décisif. Le point de vue d'Arbus selon lequel la révélation de soi est un processus continu, équitablement distribué, est une autre façon d'affirmer l'impératif whitmanien : accordez la même importance à tous les moments. Comme Brassaï, elle voulait que ses sujets fussent pleinement conscients, aussi au fait que possible de l'acte auquel ils prenaient part. Au lieu d'enjôler ses modèles pour leur faire prendre une pose naturelle ou typique, elle les encourage à être gauches – c'est-à-dire à poser. (Par quoi la révélation de soi s'identifie à ce qui est étrange, surprenant, de guingois). Debout ou assis, leur raideur les fait ressembler à des images d'eux-mêmes.
Dans la plupart des photos d'Arbus, les modèles regardent droit vers l'appareil. Cela les fait souvent paraître encore plus étranges, presque détraqués. Comparez la photographie prise en 1912 par Lartigue d'une femme coiffée d'un chapeau à plumes avec une voilette (*Le Champ de courses de Nice*) et la *Femme à la voilette sur la 5^{e} Avenue, New York 1968* d'Arbus. Mise à part la laideur caractéristique du modèle d'Arbus (celui de Lartigue, qui est tout aussi caractéristique, est beau), ce qui rend étrange la femme de la photo d'Arbus, c'est cette absence de retenue, cette façon dégagée qu'elle a de poser. Si la femme qu'observait Lartigue se retournait, elle pourrait paraître presque aussi étrange. Dans la rhétorique normale du portrait photographique,

la pose frontale signifie solennité, franchise, révélation de l'essence du modèle. C'est pour cela que la frontalité semble convenir aux photos de cérémonies (mariages, remises de diplômes) mais semble moins appropriée aux affiches des candidats à une élection. (Pour les politiciens, le trois quarts est plus fréquent : regard qui s'élève plus qu'il ne dévisage, suggérant, à la place d'une relation avec le spectateur, avec le présent, une relation abstraite et plus valorisante avec l'avenir.) Ce qui rend la pose frontale si saisissante, dans l'usage qu'en fait Arbus, c'est que ses modèles sont souvent des gens dont on n'aurait pas attendu qu'ils se livrent si gentiment, si ingénument à l'appareil. Ainsi, dans les photographies d'Arbus, la frontalité implique aussi, avec le plus grand éclat, la coopération du modèle. Pour faire poser ces gens, la photographe a dû gagner leur confiance, a dû se lier d'une sorte d'amitié avec eux. […]
Ainsi, ce qui est en fin de compte le plus troublant dans les photos d'Arbus, ce n'est pas du tout leur sujet, mais c'est l'impression que leur accumulation donne de la conscience de la photographe : le sentiment que ce qui nous est montré est une vision intime, quelque chose de volontaire. Arbus n'était pas poète, fouillant dans ses entrailles pour faire le récit de sa souffrance personnelle, mais photographe, s'aventurant dans le monde pour y *recueillir* des images douloureuses. Et pour une souffrance recherchée, et pas seulement ressentie, il y a peut-être une explication qui est rien moins qu'évidente. Selon Reich, le goût du masochiste pour la souffrance ne procède pas d'un amour de la souffrance mais de l'espoir de se procurer, grâce à elle, une sensation forte ; ceux qui handicapent une insensibilité émotive ou sensorielle ne font que préférer la souffrance à l'absence totale de sensation. Mais il est une autre façon d'expliquer pourquoi l'on recherche la souffrance ; elle est diamétralement opposée à celle de Reich et semble aussi pertinente : c'est qu'on la recherche non pour sentir plus, mais pour sentir moins.
Pour autant que regarder les photographies d'Arbus soit une épreuve, et c'en est indéniablement une, elles sont représentatives du genre d'art en vogue de nos jours auprès du public cultivé : un art qui lui permet de contrôler sa propre solidité. Ses photos offrent une occasion de démontrer que l'on peut affronter sans frémir les horreurs de la vie. La photographe a dû se dire un jour à elle-même : "D'accord, je suis capable d'accepter cela." Le spectateur est invité à faire la même déclaration. »
▮ « L'Amérique à travers le miroir obscur… », in *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 60-63.

Lisa A. Baird
« Le désir d'Arbus de photographier l'ineffable laisse penser que la photographie n'est pas à proprement parler un enregistrement objectif de ce qui se trouve devant l'objectif. Elle peut suggérer, insinuer, laisser entendre. Il y a un peu plus d'ambiguïté dans l'art photographique que ne le laisserait croire la stricte division des photographies entre enregistrement objectif et interprétation esthétique. Cependant, l'ambiguïté des photographies, et en particulier l'ambivalence des relations de pouvoir que l'on observe chez Arbus, a troublé Susan Sontag, qui note :

> "Les photographies d'Arbus s'imposent par le contraste entre le caractère déchirant du sujet et une impression d'attention calme, presque flegmatique. Cette qualité d'attention – attention du photographe, attention du modèle concentré sur la photo qui est prise de lui – crée la scène morale de ses portraits directs, contemplatifs. Loin d'épier ces phénomènes et ces parias, loin de les prendre sans qu'ils le sachent, la photographe a fait leur connaissance, les a rassurés, si bien qu'ils ont posé pour elle aussi calmement, aussi dignement que n'importe quel notable victorien posant pour son portrait chez Julia Margaret Cameron. Une grande part du mystère réside dans ce que ces photos suggèrent sur les sentiments que pouvaient éprouver les modèles après avoir consenti à se faire photographier. Se voient-ils vraiment ainsi ? se demande le spectateur. Savent-ils à quel point ils sont grotesques ? Il semblerait que non."

Ce qui apparaît à Sontag comme une manière d'agresser sans scrupules les sujets photographiés était, pour Arbus, la simple expression performative de signes visibles d'identité, de croyances, de coutumes et de rituels. »
▮ « Susan Sontag and Diane Arbus: The Siamese Twins of Photographic Art » [Susan Sontag et Diane Arbus : les sœurs siamoises de l'art photographique], *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, vol. 37, n° 8, décembre 2008, p. 971-986.

Leo Rubinfein
« Le malaise que peut créer le travail d'Arbus est tel que Susan Sontag, qui elle-même n'a jamais eu peur de se moquer de la vie américaine, s'est plainte, l'année même de l'*impeachment* de Richard Nixon, que les photos d'Arbus trahissaient l'esprit de la nation. Le pays qu'elles présentent, écrit-elle, est un "spectacle d'horreur", "un idiot du village", un pays où "tout le monde est coupé de tout, désespérément isolé".
On a dit d'Arbus qu'elle était une voyeuse de "phénomènes de foire", de "dérangés", de "déviants" et autres personnes "irrémédiablement atteintes", qu'elle a montré des "objets de révulsion", des "horreurs" et des personnages "à glacer le sang". Et on oppose souvent à cela le fait que ses photographies expriment une profonde compassion pour les exclus. Les choses ne sont pas si simples. L'angoisse que provoque son travail est réelle. Sa capacité à provoquer la peur, par exemple, est l'une de ses grandes forces, et cette émotion est ressentie par ceux qui aiment son travail autant que par ceux qui le détestent. De même, on dit pour sa défense que les difformités ne l'intéressaient pas, mais ce n'est évidemment pas vrai. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'elles l'intéressaient non pas comme un fait direct, obscène, mais pour la manière dont elles façonnent le psychisme de la personne qui en est atteint. C'est le sens qu'il faut donner à sa célèbre remarque : "Les phénomènes de foire sont nés avec leur propre traumatisme. Ils ont déjà passé leur épreuve pour la vie. Ce sont des aristocrates. " »
▮ « Where Diane Arbus Went » [Où est allée Diane Arbus], *Art in America,* vol. 93, n° 9, octobre 2005, p. 65-77.

Pistes de travail

En regard des approches photographiques de Diane Arbus, nous vous proposons de revenir sur certaines caractéristiques de la représentation photographique et d'en interroger les enjeux, à partir de pistes de travail qui s'articulent autour de notions, de propositions d'exercices en classe, de parcours d'images ou encore d'orientations bibliographiques, et que chaque enseignant pourra développer dans le contexte spécifique de ses cours.

Vision photographique

La prise de vue constitue la première étape de l'acte photographique. Elle est issue de la perception que l'opérateur a de l'objet photographié. Néanmoins, la vision photographique d'un objet ou d'une figure, parce qu'elle passe par le prisme de l'appareil, ne peut se confondre avec la vision oculaire humaine. En outre, notre perception dépend de notre culture visuelle et de notre savoir, de notre histoire et de notre langage.

Notions
Si la prise de vue photographique s'apparente aux mécanismes de la vision oculaire, il ne faut toutefois pas réduire la perception issue de l'appareil photographique à un « simple » enregistrement de la réalité. Bien au contraire, la vision photographique découle tout d'abord de la perception visuelle de celui qui réalise la prise de vue : « Certes la perception est un phénomène physiologique. L'œil humain est un appareil organique qui transmet les sensations de la vision au cerveau. Mais percevoir n'est pas seulement affaire d'organe et d'individu. C'est une opération mentale complexe, liée à notre activité psychique toute entière. Et, à travers l'individu et son histoire propre, son éducation à la société, à la culture dont les acquis définissent sa pensée. En quelque sorte nous percevons surtout ce que nous connaissons du monde, ce que la langue en structure et en ordonne. Nous concevons le monde – le temps, l'espace, la personne humaine – à travers de puissants déterminismes idéologiques. À ce titre, les sciences humaines (l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, l'histoire, la linguistique…) ont leur mot à dire à propos de l'image, objet culturel à part entière. Notre manière de percevoir et de représenter n'est ni universelle ni naturelle. Elle repose sur les données du contexte de civilisation tout entier : techniques, mœurs, croyances, religion, morale, philosophie… » (Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 13.)
De plus, la complexité des objectifs varie selon la qualité souhaitée et la destination des clichés. Les modes (choix de l'étendue angulaire, profondeur de champ) et les contraintes de captation des images (conditions lumineuses, mobilité de l'objet) entraînent des « déformations ».
Ainsi, il peut arriver que là où l'œil ne voit plus, certains objectifs y parviennent (objectifs utilisés en astronomie et en microscopie ou dans les techniques faisant appel à la lumière infrarouge et ultraviolette).

Propositions d'exercices en classe
▮ Distinguer la « vision photographique » de la « perception visuelle » et expliciter les différences entre le fonctionnement de l'œil humain et celui de l'objectif de l'appareil photographique. La perception visuelle n'est pas équivalente chez tous les êtres vivants, ni même d'ailleurs chez tous les hommes. En sciences, étudier l'œil et décrire aux élèves les mécanismes de la vision chez l'homme : la vision des formes, des couleurs, des mouvements, des distances. En arts plastiques, travailler sur les illusions d'optique, les bords de l'image, l'image cadrée ou recadrée, la représentation du mouvement, le traitement de l'espace profond. En histoire de l'art, analyser la représentation de la perspective, en fonction de la représentation que l'homme se faisait de sa place dans le monde, mais également des inventions des dispositifs de vision.

▮ En histoire de l'art, étudier comment l'apparition et les développements de la photographie ont eu une profonde influence sur le devenir de la représentation dans les différentes catégories artistiques (chronophotographie, photographie aérienne…).

▮ Expérimenter les opérations, qui permettent de réduire ou de souligner l'écart entre la perception et la sensation que l'on a d'un objet, par un travail de pratique avec un appareil photographique argentique.
Les options possibles à la prise de vue :
– avec appareil ou sans appareil (« photogramme ») ;
– le réglage de l'ouverture, de la vitesse, de la distance, la longueur de focale, du point de vue ;
– la sensibilité de la pellicule, le choix de la couleur ou du noir et blanc, le format ;
– la tenue de l'appareil, à la main ou sur un pied, et son orientation ;
– la visée et le point de vue ;
– le cadrage.
Les options possibles au tirage :
– le recadrage ;
– la dimension et le grain du papier ;
– le temps d'exposition du papier ;
– la durée de bain dans le révélateur.
La vision photographique produit des images projetées sur une surface plane. Elle s'inscrit dans le cadre rectangulaire ou carré du viseur, puis de l'image. Elle isole une portion d'espace et de temps. Elle donne une représentation en deux dimensions d'une réalité modifiée, cadrée et recadrée de multiples manières.

Point de vue

Notions
Un point de vue se définit selon deux critères : la distance à laquelle on voit l'objet que l'on observe et l'angle sous lequel on l'observe. « Le point de vue choisi par le photographe fait ainsi surgir une certaine vision du monde : si les interprétations d'un tableau sont multiples et même parfois contradictoires, en revanche, la façon dont l'espace est reconstruit, le choix d'une certaine perspective plutôt qu'une autre, est une donnée tangible.

L'image raconte ce choix – celui de montrer quelque chose comme ça et pas autrement, d'opter pour un certain modèle et pas un autre. S'il n'existe aucune solution "exacte" pour fixer l'espace sur un plan, c'est que toute image – même fondée géométriquement – transforme les choses ; elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l'auteur de l'image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu'il s'est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu'il construit […] Si la perspective a partie liée avec la géométrie, elle s'en distingue sur ce point essentiel : elle nous introduit comme sujet qui regarde. Notre présence est requise dans cette construction de l'espace, nous y avons notre place. Nous devons tenir notre rôle de spectateur. » (Philippe Comar, *La Perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.)

Propositions d'exercices en classe

▮ Demander aux élèves de rechercher des images dans les magazines, la presse ou sur Internet en distinguant les différents points de vue : vue frontale, vue rapprochée, vue en plongée, vue en contre-plongée, vue aérienne… Une séance de mise en commun des images en classe permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles.

▮ À partir du texte ci-dessous, expérimenter avec les élèves les effets que produisent certains points de vues : « À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle "normal" de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse… La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision "normale". » (Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.)

▮ Regrouper les élèves en binôme afin que chacun photographie l'autre avec un point de vue différent. Cet exercice permettra de discuter de la relation entre vision photographique et perception visuelle. Confronter ensuite les différentes façons dont les élèves s'y sont pris, en recherchant les informations que nous donne l'image et celles qu'on a perdues. Demander aux élèves de refaire l'exercice à partir d'un objet « ordinaire ».

▮ Expérimenter avec les élèves les effets de multiplications des images par la manipulation et la superposition de photographies numériques avec des logiciels de traitement d'images. Voir les séries intitulées *Melting Point* (2004-2008) du photographe français Stéphane Couturier, qui superpose et compose plusieurs prises de vues, à des moments différents, d'un même endroit.

Cadre et cadrage

Notions

▮ Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible. Métaphoriquement, il met un petit morceau de monde entre parenthèses : « Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. » (Eugène Delacroix, *Journal*, 1er septembre 1859, cité in André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989.)

▮ « [L]e cadre est le résultat d'un *processus* avant d'être l'objet d'une délimitation. » (« Penser, cadrer – le *projet* du cadre », *Champs visuels, revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*, n° 12-13, janvier 1999, p. 5.)

▮ « Si j'utilise cette image comme avant-propos de ce que j'ai à dire sur les séries de Stieglitz intitulées *Équivalents*, c'est parce qu'il lui manque quelque chose d'assez intéressant, alors qu'il s'agit d'une œuvre si consciente, si réfléchie, se définissant elle-même en tant que photographique – à savoir issue d'un médium dépendant de la lumière et reproduisant mécaniquement le monde, et pouvant être elle-même reproduite. Un aspect en a été oublié, […] c'est la reconnaissance de la découpe de la réalité, du fait que si la photographie reproduit bien le monde, elle ne le fait que par fragments. » (Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 131.)

▮ « Il est si anormal visuellement d'isoler radicalement une chose que, ce faisant, on la dénature tout autant qu'on en restitue une possible vérité. En utilisant de la manière la plus abrupte la fonction d'enregistrement de la réalité tangible du monde, propre à la photographie, on apporte au contraire la preuve que cette réalité n'existe pas en soi et que l'image produite par l'appareil n'est qu'une vision de plus, créée par le médium lui-même. » (Sylvie Aubenas, Dominique Versavel, conservateurs au département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, http://expositions.bnf.fr/objets/arret/06.htm)

Propositions d'exercices en classe

▮ Repérer dans l'exposition certaines récurrences et certains écarts dans les cadrages choisis par Diane Arbus et tenter d'en expliciter les effets produits.

Les photographies de Diane Arbus, un regard sur la société américaine ?

Nous vous proposons dans cette seconde partie d'envisager la façon dont, *a posteriori*, les photographies de Diane Arbus offrent une certaine vision de la société américaine. Ce regard s'inscrit à la fois dans la représentation de la figure humaine et la pratique du portrait, mais aussi dans la relation à l'espace urbain et à la modernité de la ville américaine.
Toutefois, parce que Diane Arbus est une artiste-photographe et qu'elle a contribué à interroger le rapport de la photographie à la notion de document, notamment par sa participation à l'exposition « New Documents » au Museum of Modern Art de New York en 1967, son travail pose la question de l'objectivité en photographie et du rôle de l'art dans la représentation du réel.

Le rapport de la photographie au réel

Roland Barthes
« Je pouvais le dire autrement : ce qui fonde la nature photographique, c'est la pose. Peu importe la durée physique de cette pose ; même le temps d'un millionième de seconde (la goutte de lait de H. D. Edgerton), il y a toujours la pose, car la pose n'est pas ici une attitude de la cible, ni même une technique de l'*Operator*, mais le terme d'une "intention" de lecture : en regardant la photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fut-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose. […]
Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) en *chair et en os*, ou encore *en personne*. La Photographie a d'ailleurs commencé, historiquement, comme un art de la Personne : de son identité, de son propre civil, ce qu'on pourrait appeler, dans tous les sens de l'expression, le *quant-à-soi* du corps. […]
Je repense au portrait de William Casby, "né esclave", photographié par Avedon. Le noème ici est intense ; car celui que je vois là *a été* esclave : il certifie que l'esclavage a existé, pas si loin de nous ; et il le certifie non par des témoignages historiques, mais par un ordre nouveau de preuves, expérimentales en quelque sorte, bien qu'il s'agisse du passé, et non pas seulement induites : la preuve-selon-saint-Thomas-voulant-toucher-le-Christ-ressuscité. Je me souviens d'avoir gardé très longtemps, découpée dans un illustré, une photographie – perdue depuis, comme toutes les choses trop bien rangées – qui représentait une vente d'esclaves : le maître, en chapeau, debout, les esclaves, en pagne, assis. Je dis bien : une photographie – et non une gravure ; car mon horreur et ma fascination d'enfant venait de ceci : qu'il était *sûr* que cela avait été : pas question d'exactitude, mais de réalité : l'historien n'était plus le médiateur, l'esclavage était donné sans médiation, le fait établi *sans méthode*. »
▮ *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 122-125.

Richard Avedon
« Un portrait n'est pas une ressemblance. Dès lors qu'une émotion ou qu'un fait est traduit en photo, il cesse d'être un fait pour devenir une opinion. L'inexactitude n'existe pas en photographie. Toutes les photos sont exactes. Aucune d'elles n'est la vérité. »
▮ « Afterword to *In the American West* », citation issue de la compilation réalisée par la Richard Avedon Foundation sur le site www.richardavedon.com, rubrique « Conversation ».

Francine Prose
« Les planches-contacts […] révèlent beaucoup de choses sur les méthodes de travail d'Arbus et sur la photographie en général. Les informations remarquablement contradictoires que contiennent les prises de vue successives invalident l'idée que la photographie aurait pour fonction de révéler les choses et de "dire la vérité". Ou peut-être nous disent-elles qu'il n'y a pas de vérité unique sur un être humain complexe. Dans *Enfant avec une grenade en plastique dans Central Park, New York 1962*, Arbus nous montre en une seule et même image la transformation du gentil petit garçon, bien habillé, soucieux de faire plaisir, en un fou à l'esprit mal tourné. Et les différentes poses et ambiances saisies dans les multiples prises d'une même séance révèlent l'intelligence et le sens de la composition qui conduisent Arbus à choisir, parmi les versions de *Un géant juif chez lui avec ses parents dans le Bronx, New York 1970*, celle qui nous montre les deux petits parents (ou sont-ils de taille normale ?) regroupés d'un côté de l'image et levant les yeux en l'air comme en admiration devant leur prodigieuse progéniture. D'autres images, où le géant se tient entre ses parents et pose les bras sur leurs épaules, sont une simple plaisanterie sur la différence de taille, alors que la version finale est une métaphore de l'étonnement que peuvent éprouver des parents face à un être adulte dont ils ont du mal à croire qu'il est leur création. »
▮ « Revisiting the Icons: The Intimate Photography of Diane Arbus » [Revisiter les icônes : la photographie intime de Diane Arbus], *Harper's Magazine,* novembre 2003, p. 84-90.

Adam Phillips
« Une photographie nous dit en apparence ce que l'on n'a pas besoin de savoir : qu'en photographie, l'explicite est toujours trompeur et que la photographie, du moins dans la version pratiquée par Arbus, est une forme de secret particulièrement intense. Un secret sur un secret signifie que ce qui est tenu secret, c'est l'existence du secret. Les photographies, contrairement aux photographes, ne peuvent pas parler (et un secret sur un

secret est une assez bonne définition de l'inconscient.) Mais un secret sur un secret comprend deux niveaux distincts. Arbus ne nous dit pas qu'elle connaît le secret ; elle dit juste qu'elle sait que le secret de la photographie, c'est qu'il y a un secret. Dans la façon dont elle nous en parle, la photographie a quelque chose sinon à dire, du moins à montrer, non pas sur des gens bizarres mais sur notre propre bizarrerie par rapport aux idées de proximité et d'exclusion. »
▮ « Thwarted Closeness, on Diane Arbus » [Proximité contrariée, sur Diane Arbus], *London Review of Books*, vol. 28, n° 2, 26 janvier 2006, p. 30-31.

La question du contexte américain

Olivier Lugon
« Aux États-Unis avant tout, on voit ainsi émerger une sorte de style documentaire personnalisé, marqué par l'utilisation de l'appareil de petit format – il permet de mieux inscrire le photographe *dans* la scène –, des effets de coupes brutales dans le cadrage, une mise au point sélective, la pratique du flou, le fort grain – autant de signes d'improvisation, sinon de travail dans l'urgence –, la prédilection pour des atmosphères et des tirages sombres. Cette esthétique s'incarne dans plusieurs projets de livres dont *Life Is Good & Good For You in New York* de l'Américain William Klein en 1956, *Les Américains* du Suisse Robert Frank en 1958 ou encore *Paris mortel* du cinéaste hollandais Johan van der Keuken en 1963, à partir d'images réalisées entre 1956 et 1958 sous l'influence de l'ouvrage de Klein. […]
Cette nouvelle exposition de l'auteur dans le travail documentaire ne s'éclipsera pas avec le retour en force, dans les années 1960, d'une esthétique en apparence plus sèche et plus impersonnelle, renouant avec les canons des années 1930, ceux de Walker Evans en particulier redécouvert durant la décennie. Sur ce modèle, on s'appliquera à nouveau à concilier les principes de réserve expressive et d'économie formelle avec un culte de l'artiste-photographe jamais remis en cause. Cette position est notamment partagée par la plus influente des institutions spécialisées, le département de la photographie du MoMA, et par son directeur depuis 1962, John Szarkowski. […] Parmi les contemporains, trois photographes en particulier incarnent ces principes aux yeux de Szarkowski, c'est Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand, qu'il réunit en 1967 dans l'influente exposition "New Documents". […] Tous trois entendent en effet tourner vers la société américaine, ses outrances, ses désordres et ses failles, un regard dépourvu de jugement moral et d'affect, mais comme pour en jouer, chacun développant à partir de ce constat une interprétation singulière, dans une revendication paradoxale de distance subjective et d'individualité que l'on retrouve alors chez les artistes pop.
Avec un mélange d'impassibilité et d'extrême délicatesse, Diane Arbus dresse un portrait de cette société à partir de ces marges : excentriques et exclus, travestis, transsexuels, nains, phénomènes de foire ou handicapés mentaux, qu'elle confronte à des figures de gens normaux dépeints, eux, comme autant de créatures étranges ou inquiétantes. Si elle reprend pour cela la formule du portait posé frontal privilégié par Sander et son effet de neutralité, elle n'en va pas moins susciter un véritable culte de l'auteur, comme si les marginaux qui peuplent ses images étaient d'abord le reflet de son propre génie tourmenté, comme s'ils étaient devenus *sa* signature, ainsi que le suggère Walker Evans en 1969 : "Le style d'Arbus est tout entier dans son sujet." »
▮ « Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 404-411.

John Szarkowski
« Leurs photos, c'est au service d'une cause que la plupart de ceux que l'on appela, il y a une génération, "photographes documentaires", les firent. En montrant ce qui n'allait pas dans le monde, ils voulaient en persuader leurs pareils d'agir et de prendre en main leur destinée. Au cours des dix dernières années, une nouvelle génération de photographes a donné un sens plus personnel à cette approche documentaire. Leur but n'est plus de réformer la vie mais de la connaître. Leur travail trahit une sympathie – presque une empathie – pour les imperfections et les fragilités de la société. Ils apprécient le monde réel, en dépit de ses horreurs, comme la source de tous les émerveillements, de toutes les fascinations et de toutes les valeurs, et ne le trouvent pas moins précieux parce qu'il est irrationnel.
Cette exposition montre un certain nombre d'images de trois photographes appartenant à cette génération. Ce qui les réunit, ce n'est pas un style ou une sensibilité, car chacun a un sens personnel et distinct de la photographie et du monde. Ce qu'ils partagent c'est la croyance que l'ordinaire mérite d'être regardé, et le courage de le regarder avec le minimum d'esprit de théorie.
Les portraits de Diane Arbus montrent que tous, du plus banal au plus étrange d'entre nous, devenons, scrutés, de près, remarquables. L'honnêteté de son regard n'appartient qu'aux esprits réellement généreux. Lee Friedlander jette un regard froid sur ses sujets, il reconstruit notre monde en de précises et élégantes métaphores, montrant ses habitants dans leur environnement familier : foyers, bureaux, lieux de loisirs. Les plaisanteries de Garry Winogrand, comme celle de Rabelais, ne sont pas moins sérieuses parce qu'elles sont plaisantes, et, au meilleur sens du terme, vulgaires. Son goût pour la vie, plus fort que ses égards pour l'art, le rend à même de se confronter avec la comédie de notre temps. Ces trois photographes préféreraient que leurs images soient considérées non comme de l'art mais comme la vie. Ce n'est guère possible car une image n'est, malgré tout, qu'une image. Mais peut-être que ces images changeront notre sens de la vie. »
▮ Préface du catalogue *New documents*, New York, MoMA, 1967, traduit en français in *L'Invention d'un art, 150e anniversaire de la photographie*, Paris, Centre Pompidou/Adam Biro, 1989, p. 219-220.

Patrick Roegiers
« C'est le 6 mars 1967 qu'eut lieu à New York le vernissage de l'exposition "New Documents" organisée par John Szarkowski, directeur du département de

la photographie au Museum of Modern Art. Elle réunissait les œuvres de trois photographes d'une même génération : Diane Arbus, qui avait quarante-quatre ans, Garry Winogrand, qui était âgé de trente-neuf ans et Lee Friedlander, qui n'en avait que trente-trois. Tout comme Arbus, Winogrand participa à "The Family of Man" en 1955 et a déjà eu l'honneur d'être présenté au MoMA dans une exposition collective intitulée "Five Unrelated Photographs" ainsi que dans une sélection des "Acquisitions récentes" qui fut proposée en 1965. Bien qu'incomparables, ils ont tous trois débuté une carrière commerciale plus ou moins réussie et ont bénéficié pour mener à bien leurs travaux d'une ou de plusieurs bourses de la Fondation Guggenheim. Tous trois sont des photographes de rue, ils ont chacun leur style propre, et leurs images, tant par la forme que par le contenu, sont emblématiques de l'Amérique de la fin des années 1960. […]
Amie du couple de Mary et Robert Frank, Diane Arbus n'a jamais admis avoir été influencée par lui, et elle avait raison. À l'inverse de Robert Frank, photographier, pour elle, valait plus que la vie. Traitant délibérément de ce que la plupart des gens refusent de voir, cette ancienne photographe de mode voulait montrer la vraie Amérique en dévoilant le visage obsédant de la détresse, du désespoir et de l'échec. Ce qu'elle montre et regarde, c'est une Amérique occulte qui n'est pas l'Amérique du charme, du sport et de la réussite, mais une Amérique de parias, de damnés ; une Amérique qui détraque les êtres, où les déviants et les fous hantent la raison vacillante d'une haute société travestie. En traquant le bizarre et l'horrible, Arbus ne voulait pas instaurer une autre vision du monde mais révéler l'existence d'un monde autre, qui répond purement et simplement à une définition inversée de l'ordre social. En portraiturant des êtres réputés inclassables, elle poussait la singularité à son plus haut point. Mais en photographiant les minorités, en portant prioritairement son attention sur les anomalies et les difformités corporelles, c'est au corps social "normalement" constitué qu'elle s'attaquait. Qu'elle représente un sapin de Noël dans un living-room à Levitown, une veuve dans sa chambre à coucher, les jumelles Cathleen et Collen, membres d'un club du New Jersey, ou le géant Eddie Carmel dans le salon familial, Diane Arbus montrait l'extraordinaire comme un phénomène naturel. Lentement mûrie, chaque nouvelle photo contribue à la création d'une œuvre bouleversante et singulière, qui est à considérer d'abord dans sa globalité. Diane Arbus elle-même la définissait ainsi : "Je crois vraiment qu'il y a des choses que personne ne verrait si je ne les avais pas photographiées." »
▮ « Une autre Amérique », in *L'Invention d'un art, 150e anniversaire de la photographie*, Paris, Centre Pompidou/Adam Biro, 1989, p. 121.

Susan Sontag
« Les photographies de Diane Arbus sont porteuses du message anti-humaniste par lequel les hommes et les femmes de bonne volonté des années 1970 veulent être dérangés, tout comme ils souhaitaient, dans les années 1950, être consolés et distraits par un humanisme sentimental. Il n'y a pas entre ces deux messages autant de différence qu'on pourrait le supposer. L'exposition de Steichen était tonifiante et celle d'Arbus déprimante, mais toutes deux aboutissent avec autant de succès à empêcher que la réalité soit comprise d'un point de vue historique. Les photos choisies par Steichen sous-entendent l'existence d'une condition ou d'une nature humaine dont chacun participe. En visant à montrer que les individus naissent, travaillent, rient et meurent partout de la même façon, "La Famille humaine" nie le poids déterminant de l'histoire, des différences, des injustices, des conflits authentiques et inscrits dans l'histoire. Les photographies d'Arbus court-circuitent tout aussi nettement la dimension politique en suggérant un monde où chacun est un étranger, où chacun est désespérément isolé, figé dans une identité et des relations infirmes, mécaniques. La pieuse exaltation de l'anthologie photographique de Steichen et l'accablement détaché de la rétrospective d'Arbus congédient toutes deux l'histoire et la politique : l'une en universalisant la condition humaine, et en en faisant quelque chose de joyeux ; l'autre en l'atomisant, et en en faisant quelque chose d'horrible.
L'aspect le plus frappant de l'œuvre d'Arbus est qu'elle semble s'être engagée dans une des entreprises photographiques les plus fortes qui soient – s'intéressant essentiellement aux victimes, aux malchanceux – mais sans viser à la compassion que l'on s'attend à trouver comme but dans ce genre d'entreprise. Son œuvre montre des gens pathétiques, pitoyables autant que repoussants, mais elle ne suscite aucun sentiment de compassion. Là où il serait plus exact de parler de dissociation du point de vue, c'est pour leur honnêteté et leur façon de coller sans sentimentalisme à leur modèle que ces photos ont été louées. Ce qui est en réalité leur agressivité à l'égard du public a été traité comme un triomphe moral : l'impossibilité pour qui les regarde de prendre ses distances avec leur sujet. Il est plus plausible de dire que les photographies d'Arbus, avec leur façon d'accepter l'effroyable, évoquent une naïveté à la fois farouche et sinistre, car fondée sur la distance, sur le privilège, sur un sentiment que ce qui est soumis au regard du spectateur est réellement *autre*. Buñuel, à qui l'on demandait pourquoi il faisait des films, répondit que c'était "pour montrer que nous ne vivons pas dans le meilleur des mondes possible". Arbus a pris des photos pour montrer quelque chose de plus simple : qu'il y a un autre monde. L'autre monde on le trouvera, comme toujours, à l'intérieur du nôtre. »
▮ « L'Amérique à travers le miroir obscur des photographies », in *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 55-56.

François Brunet
« Ce qu'on a pu appeler rétrospectivement la "Street photography" est une réaction au modernisme triomphant, c'est-à-dire à un formalisme froid, mais aussi à l'enthousiasme pour l'industrie et la métropole-machine. Même s'il ne faut pas opposer les choses de manière trop rigide, ces photographes de la rue concrète sont plus sensibles à la face sombre du monde moderne. Dans les suites de la crise de 1929, deux réactions existent ; l'une,

inspirée du réalisme soviétique, valorise le progrès permis par les travailleurs, tandis que l'autre reste au plus près de la vie réelle, de l'épaisseur humaine.
Cela étant dit, la représentation de la rue concrète en photographie est une tradition ancienne héritée des arts graphiques, dessin et gravure surtout, depuis au moins le XVIIIe siècle. Elle montrait les gens de la rue, notamment les "petits métiers", dans un environnement urbain populaire. Cette tradition était particulièrement représentée en Angleterre et s'est transmise aux États-Unis au XIXe siècle. Parallèlement, le portrait à la fois comme genre esthétique et fonction sociale a été peu à peu dévolu à la photographie. On pourrait effectivement dire que la "Street Photography" se définit par la rencontre de ces deux mouvements mais en ajoutant que, ce faisant, elle en modifie les contours. Dans les photographies de Lisette Model, par exemple, on n'est pas dans la scène de rue "organisée" ni dans le portrait de figures identifiées à des fonctions mais plutôt dans une vision troublée des cadres sociaux – reflets, personnages, marginaux. Chez d'autres, cela se traduit par une attention aux gens ordinaires, ceux qui passent et ceux qui attendent. Comment se situer, s'orienter dans la grande ville ? Cette interrogation, qu'on trouve dans certains films de Capra ou de Chaplin dans lesquels des personnages simples sont en butte aux pouvoirs établis, est souvent présente dans la "Street Photography". La ville moderne est un théâtre social, souvent tragique. La récurrence des masques, chez les photographes des années 1950 comme chez Helen Lewitt et William Klein ou plus tard Diane Arbus s'explique aussi par là. »
▮ « Street photography », in *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n°5, « Scènes de la rue », 2005, p. 44.

Jean-François Chevrier
« 1. Il semble que l'imagerie de l'urbain soit un *lieu*, au sens du topos rhétorique, particulièrement favorable au traitement pictural du document. Le lieu évoque aussi bien sûr un découpage de la continuité spatiale. Toute image photographique prise sur le vif procède par cadrage à une sélection dans l'environnement visuel actuel. Elle produit un lieu visuel extrait d'une actualité géographique.
2. Dans la culture européenne, les noms de lieux sont associés à la transmission généalogique : l'individu est originaire d'un lieu, d'une ville, d'un village, voire d'un lieu-dit, inscrit éventuellement dans son patronyme. Cette continuité a trouvé un équivalent dans la description picturale géographique. Bien avant l'apparition du paysage autonome et l'invention de la *veduta* en Italie à la fin du XVIIe siècle, la représentation descriptive d'un site urbain spécifique fut, dès le XVe siècle dans les Flandres, un complément du portrait. La photographie urbaine documentaire se rattache à une tradition de la description topographique dans la mesure où la géographie picturale participe d'une culture de la ressemblance, favorisée par une conception séculière de la généalogie. »
▮ « Note sur le lieu urbain », in *Des territoires,* Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 128.

Pistes de travail

Cette question du regard sur la société américaine, que construisent les photographies de Diane Arbus, pourra être développée en classe à travers les prolongements thématiques suivants : usages et formes du portait, urbanité et espaces urbains.

Usages et formes du portrait

Notions : définitions et fonctions du portrait

Étienne Souriau, dans son *Vocabulaire d'esthétique*, définit le portrait comme la « représentation d'une personne ». Il rappelle que le terme « portrait » désigne, en arts plastiques, « une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin ». Il ajoute également : « Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de physionomie, etc. En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques. » (Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1161-1162.)
Dans son article sur le « portrait », l'*Encyclopædia Universalis* souligne l'impossibilité de trouver une formule d'approche globale. En effet, « suivant la civilisation dans laquelle il s'insère et qu'il contribue à créer, le portrait assume des fonctions qui diffèrent profondément, de même que se modifie sa nature, suivant les milieux sociaux au service desquels il se met. » Sont néanmoins envisagées certaines « fonctions constantes » du portrait : « Malgré la différence du contexte social, certaines fonctions du portrait restent constantes. Celles notamment qui, sous des formes très diverses, rattachent cette branche particulière de l'art à l'idée de la mort et de la survie. Qu'il s'agisse d'efficacité réelle ou de transmission d'un souvenir, de moyen de parvenir sans perte d'identité à la vie d'un monde ultra-terrestre ou du simple désir de léguer ses traits à la postérité, la pensée de la survie et de la conjuration de l'état éphémère préside toujours à l'exécution d'un portrait. […] Par ailleurs, le plaisir de contempler ses traits tels qu'ils apparaissent à l'autre a, de tout temps, constitué un puissant facteur de succès pour ce genre d'art, un des plus stables de l'histoire du monde. En outre, d'autres fonctions sont étroitement liées à la conception religieuse qui régit une civilisation, à l'organisation de l'État ou à sa structure sociale et à l'idée que se font les représentants des différentes couches sociales du rapport existant entre le portrait et son "modèle". »
Le portrait photographique a rapidement repris les différentes fonctions du portrait peint. Il en a étendu aussi les possibilités de diffusion : portraits officiels commandés par le pouvoir, images de célébrités artistiques ou intellectuelles, portraits de groupe, portraits mis en scène et autoportraits.

En tant que dispositif d'enregistrement et de reproduction, la photographie rejoue plus spécifiquement certaines fonctions du portrait comme :
– la conservation d'une trace de celui qui est représenté ;
– la description d'une personne et la question de la ressemblance.
Dès la seconde moitié du XIX^e^ siècle, le portrait photographique se substitue à la peinture pour devenir un moyen privilégié de représentation sociale, puis un outil d'identification au plan administratif comme au plan judiciaire. La photographie devient également, avec la photographie médicale, ethnographie ou anthropométrique, un instrument de mesure et de classification, qui relaie et génère des modèles ou des stéréotypes.

Le portrait photographique comme enjeu de représentation sociale

Dans *Photographie et société*, Gisèle Freund (1908-2000), photographe et sociologue allemande, montre comment, dès les années 1840, le portrait photographique a rencontré les aspirations des classes sociales de la bourgeoisie. « L'ascension de ces couches sociales a provoqué le besoin de produire tout en grande quantité, et particulièrement le portrait. Car "faire faire son portrait" était un de ces actes symboliques par lesquels les individus de la classe sociale ascendante rendaient visible à eux-mêmes et aux autres leur ascension et se classaient parmi ceux qui jouissaient de la considération sociale. Cette évolution transformait en même temps la production artisanale du portrait en une forme de plus en plus mécanisée de la reproduction des traits humains. Le portrait photographique est le dernier degré de cette évolution. » (Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 11-13.)

Le portrait-carte de visite

La vogue du portrait-carte de visite commence vers 1860 et son succès ne se dément qu'au début du XX^e^ siècle. Le brevet déposé par Disdéri en 1854 a permis de multiplier et de commercialiser un nouveau type de portraits photographiques : des photographies sur papier albuminé, collées sur un carton léger au format « carte de visite » et représentant le modèle généralement en pied. Ces « portraits-cartes » s'offraient et s'échangeaient entre amis ou en société, ils constituaient aussi des objets de diffusion et de collection d'images de personnalités publiques ou de célébrités.
« Bien plus qu'une personnalité, les portraits-cartes représentent la condition à laquelle aspire le modèle : le portrait avec lequel repart le bourgeois du Second Empire ne figure pas un sujet. Dans une mise en scène théâtrale, l'expression de l'individu se perd parmi les objets qui témoignent de l'appartenance à un genre : la classe sociale bourgeoise. » (Thierry Gervais, Gaëlle Morel, « Les ateliers de portraits », in *La Photographie : histoire, technique, art, presse,* Paris, Larousse, 2008, p. 62.)
C'est avec le portrait-carte que le portrait photographique va s'émanciper des normes de la peinture : « Dans sa forme primitive, alors qu'elle reste une pratique encore marginale, la carte de visite entraîne une évolution du statut du portrait. Le mécanisme de l'échange subordonne

un esthétique, une codification. L'image se structure en fonction du destinataire et du type de message que l'on entend lui transmettre. […] Le portrait-carte, avant d'être l'image d'un individu, est le reflet de sa position sur la scène publique, du prestige dont il entend se parer. La pose, l'artifice de la représentation provoquent une mise à distance. Dans son rapport à l'image, le sujet se prend lui-même pour objet. La forme qui sera donnée à son image doit être lisible par le plus grand nombre. L'individu, produit des rapports sociaux, se dépersonnalise, fait abstraction de ses caractéristiques psychologiques. » (Jean Sagne, « Idem ou le visage de l'autre », in *Identités : de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre national de la photographie/Éditions du Chêne, 1985, p. 13-14.)

Photographie ethnographique et anthropométrique

« Dès son invention, la photographie était vouée à l'auscultation du corps humain, avec le vif espoir scientifique que la connaissance exacte des mouvements de surface permettent d'atteindre les "mouvements de l'âme". Le corps apparaissait comme le lieu visible de la différence, du délit, de la pathologie, de la délinquance. Par l'anthropométrie et l'ethnographie, associée à la photographie, on espérait réduire les innombrables données enregistrées à la simplicité d'un "type" ou d'un "faciès" ; un positivisme excessif multipliait les procédures pour tenter de définir des lois universelles auxquelles l'homme était par hypothèse soumis corps et âme. » (Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, chapitre XV : « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, p. 258.)
La description des individus est plus qu'un recueil de faits et de données, elle permet aussi d'établir des types, des classements, des ensembles. L'histoire du portrait photographique est en partie liée à celle des idéologies rationalistes et productivistes de la figure humaine qui vont se nourrir des avancées techniques de la représentation. « L'ethnographie naissante, suscitée par les voyages et la conquête coloniale, est intimement liée au processus photographique. On note, on enquête, on enregistre, on décrit […]. Ce sont les méthodes ethnographiques qui seront le modèle de l'anthropométrie judiciaire comme le montre la carrière de Bertillon. » (Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, chapitre XV : « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, p. 258.)
Dans les années 1850, le Muséum d'histoire naturelle commande en effet toute une série de portraits « ethnographiques » de Russes, de Hottentots et d'Esquimaux. L'apparition des moyens qui ont permis l'expansion et la banalisation du portrait photographique coïncide également avec diverses initiatives qui annoncent son utilisation systématisée à des fins de repérage et de surveillance sociale : « Réduction du format des clichés, utilisation d'un châssis spécial permettant la prise de plusieurs poses sur le même négatif au collodion, le procédé autorise une baisse importante du coût des épreuves. Il est rapidement adopté par la police et pour les usages médicaux et scientifiques. […] Dans un tel glissement, l'identité ne désigne plus la singularité individuelle mais tout au contraire la conformité à un type. » (Christian Phéline, « L'image accusatrice », *Les Cahiers de la Photographie*, n° 17, 1985.)
En 1882, le service d'identification de la préfecture de police dirigé par Alphonse Bertillon s'engage dans l'exploitation du signalement anthropométrique, qui comprend les photographies des visages de face et de profil, dans des conditions fixes de prises de vues. Ces procédures peuvent s'étendre à l'enregistrement de l'ensemble d'une population.

La photographie de famille

Du fait des développements techniques et économiques, la photographie d'amateur pratiquée en famille va peu à peu prendre le relais du portrait professionnel, à l'exception des portraits à usage public, du portrait de cérémonie ou encore du portrait d'identification juridique. À ce titre, il est important de mentionner le travail de Pierre Bourdieu sur les enjeux de la production de portraits photographiques en famille : « Alors que tout semble promettre la photographie, activité sans traditions et sans exigences, à l'anarchie de l'improvisation individuelle, rien n'est plus réglé et plus conventionnel que la pratique photographique et les photographies d'amateurs. Les normes qui définissent les occasions et les objets de photographie révèlent la fonction sociale de l'acte et de l'image photographique : éterniser et solenniser les temps forts de la vie collective. » (Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.)

Le portrait comme « genre »

« Le portrait a […] eu une vie autonome et on en conserve la trace, tardive, dans les portraits funéraires du Fayoum. La légende voulait qu'à l'origine de la peinture il y ait un profil, celui de son amant à la veille de partir que la jeune Corinthienne Dibutade dessina sur un mur pour en conserver le souvenir ; il est probable en effet que le portrait de profil, celui qu'on trouve sur les monnaies, a été le premier pratiqué. La "mégalographie" se consacrait à des sujets nobles, comme la *Bataille d'Alexandre*, bien connue par la copie en mosaïque trouvée à Pompéi… La disparition quasi complète de la peinture de chevalet pendant le Moyen Âge entraîne évidemment la disparition des genres, qui réapparaissent progressivement à partir du XIVe siècle. […]
Le premier genre à réapparaître dans la peinture de chevalet est le portrait ; on sait du reste que le premier tableau de chevalet français, qui est en même temps le premier portrait isolé que l'on possède, est l'effigie à la détrempe, peinte vers 1355, du roi Jean II le Bon, vu de profil (Louvre)… » (Antoine Schnapper, « Peinture – Les catégories », *Encyclopædia Universalis* [CD-Rom], 2000.)
« En peinture, le portrait s'affirme comme genre indépendant. Genre stable tout au long de l'histoire de l'art, sa fonction a évolué : de religieux et funéraire, lié aux rituels de la mort, commémoratif, il devient marque du donateur quand il mêle celui-ci aux groupes religieux et divins. À la Renaissance, il cesse d'être anonyme ou anecdotique et s'étend des personnages de la Cour, des rois et des nobles à une humanité diverse qui trouve

là l'expression de son identité sociale. L'autonomie du portrait se manifeste dans le fait que l'individu se dégage du groupe : représenté seul, sur un fond quelquefois neutre - toute référence au contexte peut être abandonnée -, il devient le sujet propre de la peinture. » (Antoine Schnapper, « Peinture – Les catégories », in *Encyclopædia Universalis* [CD-Rom], 2000.)

Propositions d'exercices en classe

▮ Répertorier les différents usages de la photographie de portrait.

▮ Envisager les différents destinataires (amis, familles, documents administratifs) et les supports possibles (journaux et magazines, Facebook ou autres interfaces de réseaux sociaux).

▮ Comparer et distinguer plusieurs portraits photographiques, par exemple la photographie d'identité de l'élève, le portrait de Charles Baudelaire par Nadar, l'image d'une « star » en couverture de magazine, la photographie officielle du président de la République…

▮ Expliciter en quoi les modalités de représentation d'une personne peuvent être des indices ou induire une position et une fonction sociale. Envisager aussi comment elles peuvent les déplacer.

▮ À travers des portraits de groupe (portraits de classe, d'équipes sportives,associatives ou gouvernementales, de mariage, de chorales, de foules, de manifestations, de meeting, etc.), identifier les règles, les codes et les éléments de « protocole » (vêtements, accessoires, poses et gestes, mises en scène).

▮ Rechercher des exemples de portraits peu conventionnels et discuter les raisons de ces choix.

▮ Décrire sommairement par écrit une personne. Constituer des groupes, dans lesquels chacun dessinera un portrait à partir de ce texte. Afficher et confronter les réalisations.

▮ À propos de ses portraits, Lisette Model notait : « Il faut que ce soit un inconnu. Lorsque je connais la personne, je connais sa voix, ce qu'elle dit, ce qu'elle est. Si je ne connais pas la personne, c'est l'aspect visuel, et lui seul, qui est perceptible, et c'est tout de suite plus fort. » (Citée par Ann Thomas, « Lisette Model et le portrait », in *Lisette Model*, Paris, éditions du Jeu de Paume/ Fundación MAPFRE, 2010, p. 35).
– Quand on rencontre un inconnu, qu'est-ce que l'on peut voir ? Qu'est ce que l'on regarde ? De quoi cela dépend ? Pourquoi ? Dans quel contexte peut-on faire l'expérience de voir et/ou de regarder des personnes que l'on ne connaît pas? Quelles sont les différences entre l'expérience de regarder une personne et celle de regarder son portrait ?
– Distinguer et analyser les choix de Diane Arbus dans plusieurs de ses portraits : personne représentée, contexte de la prise de vue et point de vue, puis cadrage et lumière choisis.
– Les pratiques artistiques contemporaines et la question du portrait photographique peuvent être abordées en analysant et en commentant les associations/oppositions suivantes : Diane Arbus/ Richard Avedon ; Andy Warhol/Robert Mapplethorpe ; William Klein/Irwin Penn ; Arnulf Rainer/Cindy Sherman ; Jeff Wall/Valérie Jouve…

Orientations bibliographiques

Le portrait

▮ Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997.
▮ Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
▮ Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

Le portrait photographique

▮ Dominique Baqué, *Visages*, Paris, Éditions du Regard, 2007.
▮ Graham Clarke (dir.), *The Portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books, 1992.
▮ Max Kozloff, *Le Jeu du visage : le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008.
▮ *Identités : de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre nationale de la photographie/Éditions du Chêne, 1985.
▮ *On the Human Being, International Photography*, Séville, Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, 2008.
▮ *Portraits, singulier pluriel*, 1980-1990, Paris, Hazan/ Bibliothèque nationale de France, 1997.
▮ *Portraits/Visages*, 1853-2003, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2003.

Histoire de la photographie

▮ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil*, 1980.
▮ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » (extrait de l'introduction du *Salon de 1859*), *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, en ligne sur : http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html
▮ Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997.
▮ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, en ligne sur : http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html
▮ Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
▮ Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001.
▮ André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
▮ Siegfried Kracauer, *Le Voyage et la Danse : figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.
▮ Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

Ressources en ligne

▮ Site de la Bibliothèque nationale de France : http://classes.bnf.fr/portrait/
▮ Site du musée d'Orsay, rubrique portrait : http://www.musee-orsay.fr/fr/

Urbanité et espaces urbains

Notions : la rue comme fonctionnement et emboîtement
« La rue est même davantage un fonctionnement qu'une forme : n'importe quel espace en long entre les bâtiments n'est pas une rue. En revanche, une très ancienne voie médiévale, un boulevard haussmannien, ou une avenue new yorkaise, sont des « rues », parce qu'elles définissent un même fonctionnement qui résulte des mêmes emboîtements. Quels emboîtements ? Celui d'associer, de façon fondatrice, le mouvement et l'établissement (le construit est circulé et le circulé est construit) ; celui de combiner de façon unique, le renouvellement et la durée, le changement (parcelle par parcelle, bâtiment par bâtiment) et la permanence (tracé, réseaux techniques, patrimoine) ; celui de conjuguer, et faire coexister de manière différente, le privé et le public, un dedans pour l'autonomie des activités et des existences, un dehors pour l'utilité de la commune et de la coprésence – ce qu'on appelle l'espace public ; enfin, d'une façon qui n'appartient pas qu'à la rue , celui d'articuler le temps long et le temps immédiat, la patrimoine et le capital, dans un espace travaillé par la valeur, la société, l'histoire, l'innovation d'usage, l'alternance des investissements, publics ou privés, les uns et les autres se guettant, s'enchaînant. Au total, un espace complexe. D'où des conflits, des gênes, des frottements, des concurrences d'emplacement ou d'usage, mais aussi des complémentarités, des valorisations réciproques, des « externalités positives », comme disent les économistes, qu'aucune forme d'aménagement n'est en mesure de produire. » (Jean-Louis Gourdon, « Le fonctionnement de la rue », *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n°5, « Scènes de la rue », 2005, p. 6.

Propositions d'exercices en classe
▮ Demander aux élèves d'observer leur ville, leur quartier, leur rue, leur logement, leur environnement quotidien, afin d'aborder les notions :
– de lieu, d'espace (englobant et englobé), de volume, de surface ;
– d'échelle, d'axe, de lumière, de matériau ;
– de construction et d'aménagement ;
– de circulation et de cheminement ;
– d'organisation, de répartition, de distribution ;
– de centre et de périphérie, d'intérieur et d'extérieur ;
– de façade, de structure, d'ouverture ;
– de collectif et de privé, etc.
Travailler par croquis et/ou en photographie sur la vision de la ville.

▮ Afin de comprendre ce qu'est une représentation et de mettre en pratique les opérations, les notions, les techniques et le vocabulaire spécifique qui s'y rattachent, demander aux élèves de décrire leur parcours au sein de l'école, ou de l'école à leur domicile…

▮ Comparer des plans d'une même ville ou d'un même quartier à différentes époques, mais aussi un plan (celui de l'école, par exemple), dont la réalité est vécue par l'élève.

Parcours d'images
À partir des images photographiques suivantes, disponibles sur Internet, rapprocher ou distinguer les différentes modalités de représentation des espaces urbains.
Berenice Abbott, *Métro à l'angle de Broodway et de Columbus*, New York, 1929
Berenice Abbott, *Changing New York*, 1936
Eugène Atget, *Rue de Seine, Paris*, 1924
Eugène Atget, *Avenue des Gobelins, Paris*, 1927
Brassaï (1899-1984), *Deux Filles faisant le trottoir, boulevard Montparnasse*, sans date
Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1839
Walker Evans, *Street Scene, from "Bridgeport's War Factories"*, 1941
Walker Evans, *Brooklyn Bridge*, 1929
Walker Evans, *Girl in Fulton Street*, New York, 1929
Robert Frank, *Les Américains* (livre), Paris, Robert Delpire, 1958
Lee Friedlander, *Hillcrest, New York*, 1970
Valérie Jouve, *Sans titre n° 40*, 1997-1998
André Kertész, *Les Ombres de la tour Eiffel, Paris*, 1929
William Klein, *Ciné poster, Tokyo*, 1961
Germaine Krull, *La Tour Eiffel (détail à l'étoile), Paris*, 1927
Eli Lotar, *Abattoir*, 1929
László Moholy-Nagy, *Radio Tower, Berlin*, 1928
Charles Nègre, *Les Ramoneurs en marche*, 1851
Edward Steichen, *Le Pont de Brooklyn*, 1903
Alfred Stieglitz, *The City of Ambition*, 1910
Paul Strand, *Wall Street*, 1915
Paul Strand, *Photographie, New York*, 1917

Orientations bibliographiques

▮ Lisa Hostetler, *Street Seen: The Psychological Gesture in American Photography, 1940-1959,* New York, Prestel, 2010.
▮ Max Kozloff, *New York: Capital of Photography*, New York, The Jewish Museum/New Haven, Yale University Press, 2002.
▮ Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2008, en ligne sur : http://etudesphotographiques.revues.org/index226.html
▮ Olivier Lugon, « L'esthétique du document », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 357-421.
▮ Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, *Bystander: A History of Street Photography*, Boston, Bulfinch Press, 2001.
▮ Gilles Mora, *The Last Photographic Heroes : la photographie américaine de 1958 à 1981*, Paris, Le Seuil, 2007.
▮ Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2004, p. 14-39.
▮ Philippe Roussin, « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », in *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, éditions du Jeu de Paume, coll. « Documents », n° 3, 2006, p. 34-49.
▮ Colin Westerbeck, « Sur la route et dans la rue, l'après-guerre aux États-Unis », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2005, p. 640-659.
▮ *La Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du MoMA, New York*, Paris, Centre Pompidou, 1995.
▮ *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n°5, « Scènes de la rue », 2005.

Jeu de Paume

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org

renseignements	01 47 03 12 50
mardi (nocturne)	12 h-21 h
mercredi à vendredi	12 h-19 h
samedi et dimanche	10 h-19 h

fermeture le lundi, le 25/12 et le 01/01
fermeture à 17 h le 24/12 et le 31/12
entrée : plein tarif : 8,50 € – tarif réduit : 5,50 €
accès libre aux expositions de la programmation Satellite
mardis jeunes : entrée gratuite pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h
conférences-projections : 3 € la séance ; entrée libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions, valable uniquement le jour de l'achat (réservation requise : infoauditorium@jeudepaume.org)

les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume*
visites commentées destinées aux visiteurs individuels : le mercredi et le samedi à 12 h 30

les rendez-vous en famille*
le samedi à 15 h 30

les rendez-vous des mardis jeunes**
visites des expositions le dernier mardi du mois à 18 h

* entrée libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions (valable uniquement le jour de l'achat) et pour les abonnés ; rendez-vous en famille sur réservation : 01 47 03 12 41/ serviceeducatif@jeudepaume.org
** entrée libre pour les étudiants et les moins de 26 ans

autour de l'exposition

▮ conférence-projection
présentée par **Jeff Rosenheim**, conservateur du département photographique du Metropolitan Museum of Art, New York, et **Neil Selkirk**, photographe et tireur exclusif de The Estate of Diane Arbus
– ***Who is Marvin Israel?*** (2005, 42', vo, traduction simultanée) de Doon Arbus et Neil Selkirk
Documentaire sur l'influence de l'énigmatique Marvin Israel (1924-1984) – artiste, designer, directeur artistique et professeur – sur Diane Arbus, Richard Avedon, Robert Frank, Lisette Model et Lee Friedlander, entre autres, vue au travers des mots de ceux qui l'ont connu.
– ***A Slide Show and Talk by Diane Arbus*** (1970, 40', vostf) de Doon Arbus, Neil Selkirk et Adam Shott
Dans l'enregistrement original de 1970, Diane Arbus évoque la photographie en prenant pour exemple certains de ses propres travaux ou ceux d'autres photographes, instantanés et coupures de presse de sa collection.
mardi 18 octobre, 18 h, et mercredi 19 octobre, 17 h
en collaboration avec la Fiac

▮ les rendez-vous des mardis jeunes
parcours autour de l'exposition « Diane Arbus » par un conférencier du Jeu de Paume
mardi 25 octobre et mardi 31 janvier, 18 h

▮ publication
Diane Arbus. Une chronologie, par Elisabeth Sussman et Doon Arbus, Éditions de La Martinière, en collaboration avec le Jeu de Paume, 232 pages, 15 x 20 cm, 25 €

maquette : Élise Garreau
© Jeu de Paume, Paris, 2011

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.

L'aménagement de l'espace éducatif et sa programmation ont bénéficié du concours de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal du Jeu de Paume, et d'Olympus France

et de la collaboration des **Amis du Jeu de Paume**